

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR
COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

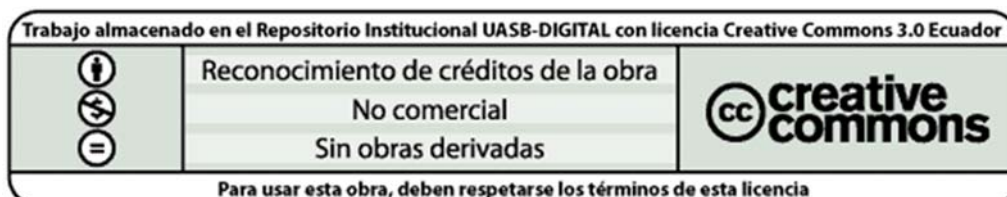
Estéticas maricas.
Representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas
estéticas en Perú (2000-2015)

INVESTIGADOR RESPONSABLE

Martín Oliver Jaime Ballero

Quito – Ecuador

2019



Resumen ejecutivo

El siguiente trabajo analiza cómo se ha desarrollado las representaciones sociales en torno a la diversidad sexual en Lima, Perú, específicamente, a partir de la década de los ochenta. Si bien, este trabajo presenta una lectura analítica y panorámica sobre las prácticas estéticas que nos permiten comprender el surgimiento y desarrollo de dichas representaciones a lo largo de un considerable periodo, se concentra en el análisis de tres artistas visuales cuya obra se ubica después del año 2000. Mediante una perspectiva comparativa, este texto estudia a Héctor Acuña, Giuseppe Campuzano y Javier Vargas con el fin de comprender cuáles han sido los principales significantes inscritos en sus trabajos. A lo largo del estudio, planteamos una genealogía de la relación entre diversidad sexual y prácticas estéticas estructurada en tres partes: la colonia (1500-1870), la modernidad (1870-1970) y lo contemporáneo (1970 hasta nuestros días). Para abordar la problemática, este artículo utiliza un amplio repertorio visual relacionado con las prácticas homoeróticas y transgeneristas, el cual conforma una suerte de historia de la imagen del sujeto sexual moderno/colonial y lo analiza desde la perspectiva de género y el análisis del discurso.

Palabras clave

Diversidad sexual, Perú, estética, activismo, performance

Datos del autor

Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos y magister en Relaciones Internacionales por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Tiene formación en psicoanálisis de orientación lacaniana en el Centro de Investigación y Docencia (CID), de la NEL, sede Lima. Es profesor en la Maestría en Estudios de Género y en la Facultad de Arte y diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Índice

Introducción	5
1. Representación social, prácticas estéticas y diversidad sexual	9
2. Genealogías maricas: Imágenes sobre diversidad sexual en la estética peruana.....	21
2.1. Imagen y dispositivo de la sodomía: Sujeto sexual moderno colonial.	24
2.2. Sujeto homosexual y representación en las artes (prácticas estéticas), modernización/modernidad (1890-1970)	31
2.3. Debate y ampliación del campo: ¿surgimiento de lo camp? (1970- hasta la actualidad).....	37
3. Trastocar: Campuzano, Acuña y Vargas	59
3.1. Artistas, activismos e interdisciplinariedad	59
3.2. Fetiche imagen.....	73
3.3. El origen	87
3.4. Sexo/cuerpo/sujeto	106
4. Reflexiones finales.....	120
Bibliografía.....	122

Para Renzo Zavalaga y Paul Flores

Introducción

Una de las primeras veces que recuerdo haber escuchado algo referido a la homosexualidad en mi casa fue cuando tenía alrededor de ocho años. Las palabras eran ambiguas, no se hacían presentes con toda claridad, no especificaban detalles o características, solo hacían referencia a una particular pero indefinida manera de ser. A pesar de esto, aquello que sí recuerdo con exactitud era que aquella manera de ser dentro de esas voces escuchadas se encarnaba en los personajes de algunos artistas famosos del renacimiento italiano, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio. En ese punto, indagar en la biblioteca familiar se transformó en un primer contacto con un conjunto de imágenes y sensaciones que iban definiendo una relación entre homosexualidad y arte dentro un campo concebido como cultura homoerótica que a su vez se vinculaba con la cultura griega expresada en la triada Sócrates-Platón-Aristóteles. Cabe señalar que ninguno de estos personajes significaba gran cosa para mí, eran trazos vacíos pero que sin embargo habían instalado un ligamen entre ámbitos diferenciados hasta ese momento y que con el paso de los años harían posible consolidar una imagen, un espacio que iba sedimentando sentidos divergentes, uniendo cosas separadas.

Aquello que ahora llama mi atención es que, en ese momento, las primeras veces que yo relacionaba homosexualidad y arte tuvo como eje dos cosas: la primera era esa discreta referencia a estos pintores renacentistas _todos hombres_ y la segunda el hecho de que el peso recaía principalmente en una suerte de genialidad atribuida a ellos. El resultado fue que el contenido pictórico era releído como especial a partir de una identidad atribuible a eso grandes “genios”. La sospecha apuntaba a que algo de la genialidad de sus obras tendría que ver con sus maneras de ser. En ese punto, se efectuaba en mi un efecto representacional sobre aquel universo relacionado con el deseo homoerótico y sus posibles prácticas, una manera particular de ver y sentir en relación con lo bello y lo feo que lejos de ser un algo individual o psicológico, surgía de una acumulación de significantes sociales. Años después, vi las obras de Roberth Mapplethorpe y Tom de Finlandia, quienes construyeron una suerte de puesta en escena de múltiples representaciones sobre el homoerotismo entre hombres, sin duda con un contenido más explícito. A partir de esto, la intención y el contenido, en un punto se unieron, instalando en mí un espacio de reflexión ávido por rastrear algunas huellas de aquello que ahora puedo denominar la historia de la imagen del sujeto sexual moderno/colonial.

Este cúmulo de imágenes se presentaba como pliegues yuxtapuestos que iban decantando un juego de ámbitos, cuyo centro era el silencio y muchas veces el rechazo; en muchos momentos, se concentraba en el hecho de que pensar en aquello que no sea papá y mamá _en términos heteronormativos_ resultaba denostable, terrible y en muchos aspectos abyectos _siguiendo una lectura convencional y trillada del Edipo. En ese mismo punto, las imágenes en torno al homoerotismo y la transgeneridad surge como una sombra de la imagen del marica. Imagen-sombra, una continua falla que visibiliza el carácter metafórico de la propia vida, de su conversión, de su transformación en un cuerpo. Esta imagen-sombra que instalada en las propias vidas de múltiples artistas develan la genealogía del sujeto político y nos permiten buscar las huellas de esta genealogía.

Para mí, esta búsqueda se centró en ambos registros mencionados, es decir en la mirada homoerótica elaborada por la interpretación sobre alguna parte del renacimiento y el contenido explícito contemporáneo, que en cierto punto abrieron una fisura en la representación mediante la introducción de lo homoerótico y posteriormente de lo transgenerista en el imaginario social. Con ello, el camino conformado por los significantes sobre cómo los fenómenos estéticos habían constituido la diversidad sexual estaba trazado. Esta actitud, una mirada surgida a partir de la construcción del sin/sentido a través de lo visual, me hizo observar las múltiples expresiones de las prácticas estéticas con temática homoerótica y transgenerista presentes en el Perú.

En ese camino, desde antes del 2000, ya había iniciado mi acercamiento al activismo gay de Lima y mis vínculos con el movimiento feminista gracias a los debates en torno al estado laico en Flora Tristán. Mi activismo gay siempre estuvo relacionado a la vida universitaria; en ese momento se iban consolidando en Lima los primeros grupos universitarios activista, y así fue como por algunos años participé en el grupo Apertura, un grupo fundado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuya intención era propiciar un espacio de debate sobre la construcción de una ciudadanía integral, donde la sexualidad fuera asumida como un aspecto importante de la reivindicaciones propias del campo de los derechos humanos.

El 2001, mientras asistía a la marcha del orgullo gay en Lima, en la Plaza Francia, vi con atención en medio de toda la multitud la presentación de Frau Diamanda, quien realizaba una performance, a un lado del estrado principal, ataviada de un traje de látex negro y azul con tacos plataforma. Aunque, por un lado, me parecía fascinante, intentaba comprender un sentido sobre la propuesta que aún se desdibujaba en mi muy racional

manera de leer todo tipo de propuesta estética. En ese mismo periodo, fui acercándome a las propuestas de la ciudad, al maravilloso proyecto de gestión cultural que significó Encuentros con el Arte, promovido por Carlos Cosme y Alejandro Merino, la única propuesta interdisciplinar de larga duración con una actitud proactiva frente a la diversidad sexual que permitía entrar en contacto con una propuesta estética claramente reivindicativa. Mi acercamiento a dicha propuesta se acentuó cuando trabajamos durante el 2003 en el proyecto “Diversidad sexual, prejuicio, medios de comunicación y ciudadanía”, entre cuyos resultados se realizó la intervención “Suéltate las trenzas”, propuesta artística ganadora y elaborada por Giuseppe Campuzano y Susana Torres.

En este punto, mi reflexión como activista gay sin duda se concentró en la problemática de los derechos humanos, sin dejar de reflexionar sobre otras maneras de pensar y asumir la situación de las personas LGBTI. En ese camino, me concentré en analizar el componente hegemónico de discursos como el pastoral, el jurídico y el médico, especialmente. Sin embargo, siempre fui consciente de las ambigüedades que cada uno de ellos contenía. Cuando uno obtiene una panorámica de ellos, no es posible afirmar de manera simple que cada uno de ellos siempre sirvieron exclusivamente para reproducir de manera única la discriminación y la violencia. Aunque si lo hicieron, cada vez más, estos mismos discursos abrieron brechas que en la actualidad han servido para establecer ciertas reivindicaciones en diversos ámbitos. Es decir, aquella ambigüedad, aquella sombra, ha sido la matriz para pensar nuevas condiciones de vida, que claramente no han sido reconocidas y asumidas de manera plena.

Así pues, en las últimas décadas, las propuestas académicas sobre la diversidad sexual en Perú han estado referidas al trabajo sobre la discriminación referido a los discursos pastorales, jurídicos y médicos. Sin embargo, los procesos de agencia han sido invisibilizados usualmente. A pesar de la profunda importancia sobre este asunto, es vital indagar sobre las múltiples estrategias que tiene la comunidad LGBTI para elaborar un conjunto de representaciones en torno al desplazamiento del sujeto sexual moderno colonial. En ese punto, indagar sobre prácticas estéticas es relevante ya que muestra cómo este sujeto sexual impuesto en la narrativa moderno/colonial es subvertido, en parte, por algunas prácticas estéticas en un contexto de violencia y discriminación en contra de las poblaciones LGBTI. De esta manera, analizar las representaciones estéticas sobre la diversidad sexual nos muestra una genealogía alternativa en torno a cómo se produce la vida misma más allá de los discursos hegemónicos.

Es por ello, que considero útil desde hace algunos años que el trabajo académico debe también analizar esa potencialidad presente en cada uno de estos discursos. Asumo que aquello denominado sombra de la imagen ha cumplido una función social para ir desarrollando un conjunto de prácticas de agencia. Y es sobre esa sombra de la imagen sobre la que quiero hablar en este trabajo.

La sombra es la metáfora que he decidido tomar para leer estas múltiples fallas divergentes pero ubicadas en el mismo lugar para comprender que significa el sujeto homosexual. Los sociólogos clásicos dirían que la sombra es esa ambigüedad, yo diría en cambio, releendo a Bataille que el único camino es esta medianera entre la oscuridad y las tinieblas. Pensar así es el camino para analizar el cuerpo una vez más _pensemos en Marx, Husserl y Freud de manera sintética para entender la sombra en su integralidad_ que nos permitan entender el deseo humano siempre en categorías que, aunque afectivas, resultan eficientes.

Desde esta perspectiva, me parece crucial indagar en las representaciones producidas por diversos artistas visuales y algunas propuestas performativas que constituyen un sin/sentido sobre la diversidad sexual. Este camino se ha elaborado entre la producción literaria y visual y solo ha abierto una nueva definición lenta y progresiva que resulta en entender la corposubjetividad como síntoma social.

1. Representación social, prácticas estéticas y diversidad sexual

Alrededor de mediados de la década de los ochenta, en el Perú, se fue constituyendo un conjunto de propuestas visuales que de múltiples maneras abordaban la diversidad sexual, las cuales fueron articulando un imaginario social mediante la construcción de varias representaciones que ponían en juego los antecedentes referidos a la concepción de la homosexualidad en la sociedad peruana. Cifradas usualmente en el cuerpo masculino en su mayoría, también aparecieron en las distorsiones ubicadas en la transformación de dicha corporalidad. Aquello que pusieron en juego dichas prácticas estéticas fue la linealidad característica del sujeto homosexual que había sido instalada por una imagen oprobiosa, injuriosa en términos de Eribon, construida a lo largo de los siglos. De esta manera, las diversas propuestas del grupo Chaclacayo, Jaime Higa y Jaime Romero se constituyen en puentes visuales para la sociedad peruana que atan a través de sus representaciones múltiples fragmentos de la historia de la imagen del sujeto homoerótico y transgenerista desde el periodo colonial hasta nuestros días. Es importante decir además que esta historia no solo está conformada por productos visuales, sino que se relaciona con un conjunto de obras que progresivamente dieron forma al sujeto homoerótico en campos como las artes plásticas y la literatura. Ya que ver sus trabajos evidencia los límites previos y las posibilidades posteriores en el trabajo de la representación también nos permite entender las prácticas estéticas como fenómenos sociales.

Los artistas de los ochenta visibilizaron la contradicción y nos permitieron ver a través de sus imágenes una posibilidad interpretativa que nos exigía leer nuevamente aquellos significantes que habían mostrado al sujeto homoerótico en nuestra sociedad hasta ese momento. En ese sentido, demostraron la importancia de ir más allá de una lectura que solo estuviera referida a la construcción de dicho sujeto en términos de los discursos pastorales, jurídicos y médicos. Una vez más, la práctica estética nos permitía reconstruir una heurística para comprender los fenómenos sociales, en este caso referidos específicamente al sujeto sexual.

Sin embargo, cabe aclarar que los discursos mencionados no son *per se* hegemónicos, aunque la evidencia estudiada nos muestra que sirvieron muchas veces para reprimir y estigmatizar aquello que no estuviera contenido en la norma; en ese sentido, tampoco se puede asignar un sentido liberador a todas las prácticas estéticas. En ese sentido, dichos discursos como todo fenómeno social contienen una pragmática localizada que nos incorpora en la lógica del *inter-dicto*. (Jaime 2016: 39)

Este proceso se inserta en la producción de un campo estético que ha fijado la representación de la diversidad sexual mediante una historia de la imagen del sujeto sexual moderno/colonial. Esta historia local se compone por las primeras imágenes elaboradas en torno a la sodomía en los siglos de la colonia y se desplaza en múltiples personajes concebidos en los trabajos literarios de Ricardo Palma o Atanacio Fuentes que conviven con algunas ilustraciones de la época. Ya entrado el siglo XX, podemos hallar otros trabajos como la novela *El Duque* de Diez Canseco y posteriormente las obras de Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa quienes darán vida a un conjunto de personajes que de una u otra manera van expresando sensaciones y sentimientos en torno a prácticas afectivas, eróticas y sexuales que problematizan la heterosexualidad como el único régimen de representación. Todas estas expresiones desembocarán en las producciones de las décadas de los ochenta y noventa donde progresivamente las enunciaciones, los contenidos y los formatos se expandirán dando como resultado las posibilidades de producir y pensar una estética marica en el Perú.

Tras las huellas visuales de Chaclacayo, Higa y Romero y las producciones del Teatro del Sol desde mediados de los noventa y mediados de la primera década del siglo XXI, Lima atestigua una considerable expansión del tratamiento de la temática con trabajos como los Jaime Bayly en su libro *No se lo digas a Nadie* y Mario Bellatin en *Salón de Belleza* ambos publicados en 1994. Esto no solo se debe a la creación individual o colectiva de “obras de arte”, sino a la creación de espacios de interpretación o de interacción que posibilitaban a las personas generar rutas para construir sin/sentido dentro de los significantes bosquejados en las imágenes. En Lima, el principal espacio para ello fue el proyecto Encuentros con el Arte llevado a cabo entre 1999 y 2007, donde un creciente público podía encontrar durante las fechas en torno al orgullo gay un sinnúmero de manifestaciones estéticas interdisciplinarias y donde diversas personas que producían arte podían exponer algo de su trabajo gracias a los concursos y las exposiciones organizadas en torno a la diversidad sexual.

Es así que, desde los primeros años del 2000, Lima podrá ser testigo de tres propuestas estéticas que profundizarán la fragmentación de aquellos aparentes sin/sentidos hegemónicos encarnados en el imaginario social con respecto a las personas con prácticas y deseos homoeróticos y transgeristas. Hablamos de Héctor Acuña, Giuseppe Campuzano y Javier Vargas, artistas visuales que han permitido ir atravesando el fantasma con el cual la sociedad se ha establecido un vínculo con las personas LGBTI, sin duda un vínculo

usualmente caracterizado por la marginación y la violencia. Su eje se centra en abrir/desmontar las fibras que encarnaban al sujeto sexual en múltiples ámbitos (sexual, afectivo, XXX), fibras confeccionadas por los múltiples dispositivos hegemónicos para ir retejiendo dicha corporalidad a través de la introducción de nuevas junturas y asociaciones dando cabida a una lectura marica de la estética y en ese mismo punto de la propia vida.

Este proceso de desplazamiento progresivo ubicado en diversos momentos claramente no solo es exclusivo de la práctica estética entendida como un campo separado, sino que pertenece al hecho de que las múltiples dimensiones del fenómeno denominado diversidad sexual han puesto en jaque la legibilidad de discursos como el pastoral, el médico, el jurídico y el estético, entre otros dentro de nuestras sociedades contemporáneas. En ese sentido la estética se vuelve política. Esto se entrecruza con los procesos relacionados con la aparición de los grupos que reivindicaban la legitimidad de la práctica homosexual y los movimientos de liberación homosexual en los años 1960 y 1970¹, la cual se profundizó más desde la articulación de los colectivos LGBTI hasta el surgimiento de las nuevas demandas en torno a lo *queer*, que han transformado las prácticas y los imaginarios sobre aquello que hoy llamamos diversidad sexual. Sin duda, estas rutas políticas del movimiento LGBTI a nivel mundial y nacional fueron establecidas por la consolidación de los discursos pastorales, médicos y jurídicos que ubicaron a las prácticas y deseos homoeróticos y transgeneristas en un lugar determinado, caracterizado por la marginación, la discriminación y, en muchos casos, por la muerte. Dentro de la modernidad/colonialidad, estos tres discursos configuraron los principales hitos por los cuales se produjo al sujeto sexual como pecador, perverso, enfermo y criminal (Jaime, 2016a). En ese sentido, las demandas de los colectivos LGBTI han construido sus reivindicaciones en relación con estos campos discursivos, apoderándose de sus lenguajes, transformándolos y subvirtiéndolos. Ambos registros pertenecen a un campo discursivo que se estructura en formas concretas de corposubjetividad y conviven en diversos ámbitos de la interacción social entre las cartografías de los afectos y la propia historia de la gubernamentalidad.

¹ Estos recorridos nos muestran solo una parte de las dinámicas de los movimientos LGBTI y de las corposubjetividades de las personas LGBTI en las sociedades contemporáneas, las cuales sin duda no se agotan en la historia de dichos colectivos a partir de las luchas por la liberación homosexual post-Stonewall (Nueva York, 1969). En este periodo, donde la transformación ha discurrido, podemos observar una diversidad de sujetos y ámbitos, visibilizando brechas y vacíos en las interpretaciones sobre nuestro tema de estudio.

Esta compleja interrelación entre arte y política nos muestra las posibilidades analíticas de pensar sobre la genealogía de la producción de una narrativa y una mirada marica en nuestras sociedades construida en medio de los caminos establecidos por los mencionados discursos. Es decir, esta mirada marica, encarnada en quien produce y también en quien observa, es elaborada al asumir los significantes presentes dentro de las estructuras discursivas y establecer progresivamente un desplazamiento y una subversión dentro de ellos. Estas operaciones subversivas actúan en aquellos ámbitos donde el sentido no tiene suficiente anclaje, es decir espacios liminales o espacios conformados por nudos que se sostienen en el vacío, mediante la repetición, la acumulación, el montaje, el oxímoron sin dejar de lado obviamente la metáfora y metonimia.

El presente trabajo se inserta en esta búsqueda, la cual intenta brindar una recopilación tanto de elementos descriptivos como analíticos en diálogo con otros estudios que han procurado estudiar el mismo proceso en diversas épocas y lugares. Por ejemplo, Marie-Jo Bonnet (Falquet, 2006, p. 20) y Didier Eribon (2001) analizan los regímenes de representación elaborados por gays y lesbianas en la historia del Occidente europeo en torno a prácticas estéticas como la pintura y la literatura. Otro caso es el estudiado por George Chauncey, quien nos muestra el desarrollo de la cultura gay de Nueva York en las primeras décadas del siglo XX mediante un estudio de actividades literarias, teatrales y lúdicas, entre otros ámbitos (1994, pp. 272-329). En Latinoamérica, se puede mencionar los trabajos de Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortes (2014) donde presentan una panorámica regional de las producciones que han elaborado una propuesta en torno a la diversidad sexual. Así mismo, el trabajo de José Luis Plaza en torno a la obra de Delmas Howe y como en su obra se articulan elementos religiosos, homoeróticos y el VIH en la figura de una pasión gay de Cristo. Algunos ejercicios más específicos los podemos encontrar en artículos elaborados por Barone, Pineau, Lemus, María Laura Rosa para el caso argentino y el trabajo de Vega para el Ecuador.

Igualmente, en América Latina se han señalado algunos de los caminos seguidos dentro de la producción literaria, por ejemplo: Núñez indica la obra de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, también la de Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis en México (Núñez, 2011, pp. 19-20). Daniel Balderston, por su parte, en su libro *Los caminos del afecto*, nos muestra el proceso de conformación de una tradición homoerótica en la literatura latinoamericana (2015).

De esta manera, estas rutas preliminares planteadas me permiten problematizar algunas consideraciones sobre las prácticas estéticas en la ciudad de Lima en torno a la diversidad sexual con el objetivo de analizar dichos desplazamientos producidos en las representaciones sociales dentro de la producción estética peruana contemporánea con respecto al sujeto sexual moderno-colonial. Si bien este objetivo general debe ser visto más como un horizonte analítico o posiblemente como un sueño epistémico, imposible de desarrollarse en este trabajo ya que requeriría de mayor desarrollo, es importante establecer que creo fundamental para estudiar este tema tener en cuenta que el sujeto sexual moderno colonial es producto de la articulación de diversos discursos (pastoral, médico, jurídico y estético) los cuales introdujeron dispositivos psicosociales cuyo resultado es el establecimiento de una historia de la imagen de las personas con prácticas y deseos homoeróticos y transgeristas que convivió y convive con un conjunto de prácticas de silenciamiento, violencia, discriminación y muerte.

Frente a este hecho, un conjunto de prácticas emerge tanto para mantener como para desplazar los imaginarios sociales. Dentro de esas prácticas, aquellas consideradas estéticas poseen una genealogía específica que nos ayudarán a comprender las estrategias y los procesos sociales en torno al surgimiento de un sujeto homoerótico y transgenerista. Esta tarea implicaría incorporar múltiples factores a lo largo de un periodo extenso, por lo cual en este trabajo solo me concentraré en dos aspectos: primero en construir una breve genealogía sobre el proceso de producción de las representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas estéticas contemporáneas en Lima desde los años ochenta hasta la actualidad y segundo identificar dentro de dicho contexto los principales significantes desarrollados en la producción estética a partir del análisis de las obras de Héctor Acuña, Giuseppe Campazuno, y Javier Vargas.

Este límite a la problemática en cuestión parte del hecho de que considero que, si bien en el Perú se ha desarrollado una historia de la imagen en torno a las personas con prácticas y deseos homoeróticos y transgeristas desde la colonia hasta nuestros días a partir de la producción de obras que representaban diversos ámbitos de dichas corposubjetividades, los años ochenta son un periodo crucial en el cual se consolidan las posibilidades para desplazar múltiples significantes hegemónicos implantados en nuestros imaginarios sociales. En ese sentido, centrado en esta época, miro hacia atrás para visibilizar los silencios y releer la presencia de los significantes que encarnaron las fisuras dentro de las

imágenes maricas. Por ello, este trabajo desarrolla dos preguntas: ¿cómo en el Perú se han desarrollado los procesos de producción de las representaciones sobre diversidad sexual en las prácticas estéticas contemporáneas? y ¿cuáles son los desplazamientos en las representaciones sobre la diversidad sexual presentes en la obra de Acuña, Campuzano, y Vargas?

Presentado así el problema, ahora se deben plantear algunas consideraciones sobre cómo abordar las interrogantes expuestas. Un primer punto importante es ¿cómo podemos entender aquello que vemos en las imágenes producidas por los artistas visuales estudiados? Es decir, ¿cuál es el nombre más adecuado para intentar contener aquello que se presenta dentro de su multiplicidad o variedad? Podría haber escogido homosexualidad, disidencia sexual, LGBTI o algún otro término, sin embargo, he privilegiado el uso de diversidad sexual, junto a prácticas y deseos homoeróticos y transgeristas debido a las posibilidades heurísticas que presentan. Esta decisión no excluye totalmente el uso de las anteriores siempre y cuando se tome en cuenta el carácter general de la propuesta. Así pues, considero que el término diversidad sexual, tanto resultado como reacción, expresa un conjunto de relaciones históricas y políticas que se han configurado entre el devenir político del ahora llamado movimiento LGBTI y los discursos sociales en torno a la construcción del sujeto sexual. Se puede afirmar que la posición de las corposubjetividades de las personas con prácticas y deseos homoeróticos y transgeneristas, por un lado, es producto de una serie de relaciones construidas en el ligamen entre el dispositivo de la sodomía, el dimorfismo sexual y la patologización de dichos deseos y por otro que es conformada mediante la pragmática de los discursos pastoral, jurídico y médico implementados a lo largo de los últimos seis siglos (Jaime, 2016a, pp. 35-75, 242-248). Su resultado más definido ha sido el «régimen moderno-colonial de género» (Lugones, 2008). Como consecuencia, esta misma posición, base de la heteronormatividad, produce y mantiene la «matriz heterosexual», la cual a través de la homofobia y la transfobia estructurales incide en la marginalización de las prácticas homoeróticas y transgeneristas. Todos estos elementos han definido las rutas del devenir de las relaciones y demandas de la comunidad LGBTI dentro de las sociedades contemporáneas. Y para aquello que nos concierne, principalmente, sus demandas estéticas.

En esta misma línea argumentativa, hay que sostener que el eje del sujeto moderno/colonial ha sido el sexo, cuyo carácter performativo, es decir repetitivo de manera compulsiva, ha permitido que la producción eurocentrada del sujeto sexual construya una serie de dinámicas que reubican las prácticas y los deseos homoeróticos y transgeneristas. En ese sentido, el sexo como dispositivo o tecnología del discurso ha sido la principal herramienta de dominación. Es por ello que la superación de la categoría *sexo* mediante el uso del concepto *cuerpo*² permite ir más allá, sin duda, de la simple aceptación y reconocimiento de la orientación sexual, e incluso de la identidad de género. Su capacidad comprensiva es más amplia, nos introduce al inmenso mundo de los deseos y, en consecuencia, nos lleva a entender cómo los discursos hegemónicos entretejen estrategias de «inclusión-exclusión» en los mismos procesos identitarios. Para mirar esta situación es necesario una perspectiva de género que, en parte, tiene como finalidad analizar la construcción de los estereotipos y representaciones sobre los cuerpos presentes en las obras estudiadas en este trabajo. Entiendo el género como un sistema de representaciones sociales construido sobre el cuerpo de las personas y que busca establecer relaciones de poder diferenciadas entre hombres y mujeres. En términos metodológicos, construir estas miradas exige desplazar el cuerpo, asumiendo tres diferencias: la primera, la diferencia sexual (Rubin, Irigaray); la segunda, la diferencia de la práctica sexual (Wittig, Rich); y la tercera, las diferencias raciales, culturales, económicas, religiosas, entre otras (Anzaldúa, Lugones), lo cual constituye una perspectiva interseccional que plantea la importancia de analizar los procesos de identificación, la corporalidad y la subjetividad desde la complejidad de la interacción de diversas estructuras como la raza y la clase.

En esta misma lógica, mi uso del término diversidad sexual procura desplazar el régimen de la sexualidad moderno/colonial. ¿Por qué escoger diversidad sexual? Para tomar distancia de actitudes que privilegien una comprensión basada exclusivamente en las políticas de la identidad. Por ello, mi uso sirve para deslindar con dichas políticas basadas estrictamente en lo sexual, y procura entender dicho fenómeno desde una visión integral. Atento a la advertencia de Nuñez, quien nos recuerda que muchas veces este concepto ha sido utilizado como un eufemismo, o como un término paraguas que busca englobar todas las identidades, también como una manera de nominar a todas las personas no

² Con el uso de la categoría cuerpo no intento restarle importancia a la huella que deja la diferencia sexual como resultado de la posición asignada en las relaciones sociales de género, sino más bien pensar nuestra corposubjetividad más allá del dimorfismo sexual.

heterosexuales (2011, pp. 33-40), retomo una propuesta planteada anteriormente en un trabajo colectivo, donde se consideró lo siguiente:

El término [diversidad sexual, muchas veces] se toma como sinónimo de población Lgbti. Frente a esta acepción que consideramos incorrecta, asumimos la diversidad sexual como una perspectiva imprescindible para la comprensión e interrelación de proyectos de justicia y equidad. De hecho, diversidad y equidad deben constituir una unidad que abarque diferencia y desigualdades de todo tipo. En ese marco, entendemos la diversidad sexual como un enfoque o punto de vista que reconoce que las *prácticas corporales* del conjunto de los seres humanos son variadas, diversas y múltiples, y que se halla en permanente tránsito y (re)configuración (Cosme, Jaime, Merino & Rosales, 2007, p. 28).

En este punto, miro la diversidad sexual como un proyecto político que permite comprender diversas dimensiones de análisis al momento de observar al sujeto sexual moderno/colonial construido. En este punto, mi uso de esta categoría asume que la estructura heteronormativa también afecta a las personas heterosexuales. De igual manera, al entender así el término diversidad sexual es posible integrar analíticamente otras dimensiones, como la raza, la clase, el afecto, el deseo y la espiritualidad en la misma producción de la corposubjetividad de las personas LGBTI.

En esta misma línea, a pesar de que yo sostengo una crítica hacia la categoría sexo y por consecuencia hacia lo sexual, quien lee estas páginas podría preguntarse ¿por qué mantener lo sexual en el enunciado si es con seguridad la estrategia mejor desarrollada para generar una identidad cerrada y estanca? Mi respuesta hacia esa interrogante tiene dos motivaciones que persistentemente dan vuelta por mi cabeza. La primera dialoga con cierta perspectiva del activismo LGBTI, cuyo uso de las categorías orientación sexual e identidad de género podría ser leído desde aquello que Gayatri Spivak llamó “esencialismo estratégico” y que Butler denomina “esencialismo operativo”. Es decir, a pesar de sostener una mirada crítica frente a dichos términos, y su evidente relación con una manera del discurso sexual, es imposible negar la relevancia que ha tenido su uso en la construcción de las agendas públicas y que permite un espacio de interlocución con el Estado y la sociedad, aunque no sin grandes dificultades. La segunda motivación está relacionada con la importancia de mantener en nuestro análisis la presencia del significativo hegemónico al cual dirigir una continua mirada de sospecha.

Un segundo punto vital dentro de este trabajo es preguntarnos por qué trabajar la relación entre diversidad sexual y prácticas estéticas desde las representaciones sociales. Como hemos visto, la diversidad sexual es un fenómeno social que nos permite comprender una genealogía de la corposubjetividad. Trabajar la diversidad sexual no debe limitarse a estudiar una suerte de subjetividad psicologizada, o constreñirse a sistematizar un conjunto de políticas públicas referidas al colectivo LGBTI o a analizar sus “obras de arte” desde una mirada individualista o solo mirando la marginación y la discriminación como un destino interminable. Para evitar estos reduccionismos, es vital entender dichas manifestaciones como síntomas sociales producto de una dinámica estructural manifiesta en códigos encarnados. Debido a esto, considero que una mirada desde las representaciones sociales (de género) es vital para emprender el análisis de la relación estudiada.

En ese sentido, este trabajo se aleja de la historia o la crítica de arte ya que estas disciplinas tienden a centrar su atención en la descripción y estudio de los enunciados de las prácticas estéticas, usualmente en torno a la gramática de la obra. Si bien este acercamiento es importante para realizar un primer acercamiento, considero que hay que hacer énfasis en los factores sociales que permiten que dicha producción estética se instale en cuerpos concretos y en comunidades de interpretación. Es por esto que mi acercamiento al fenómeno estético busca integrar tres componentes analíticos: la corposubjetividad, el discurso y la representación social.

Específicamente, en esta investigación, dicha relación conceptual, establecida ya en el trabajo académico, se enfrenta a un *corpus* específico, integrado por algunas obras provenientes de la escena artística limeña. Un grupo está integrado por el grupo Chaclacayo, Jaime Higa y Jaime Romero, quienes inician su trabajo en los años ochenta; otro grupo está compuesto por Héctor Acuña, Giuseppe Campuzano y Javier Vargas, artistas cuya trayectoria comienza alrededor de los 2000; y, por último, un tercer grupo conformado por algunas obras realizadas por Enrique La Cruz, Andrés Chávez, Andrés Miro Quesada, entre otros.

Este contraste nos ha permitido observar el desarrollo y el desplazamiento de las imágenes que encarnan la diversidad sexual en la escena limeña, gracias a centrar la atención en los

procesos por los cuales dichas imágenes incorporan fisuras en el sentido mostrando como opera la significación dentro de las lógicas discursivas. Sexo-religión, S/M-espacio público, travestismo-museo, entre otros pares, serían las llaves que estructuran todo ello. Esta incorporación, ocurrida en espacios liminales mediante diversas estrategias como la repetición, la acumulación, el montaje, el oxímoron sin dejar de lado obviamente la metáfora y metonimia, es elaborada en y por la corposubjetividad³.

De ahí deriva la importancia de asumir el debate sobre la subjetividad como un espacio de interacción donde convergen diversos planos tangentes entrelazados por el poder y mediatizados por sus relaciones. Específicamente, donde los procesos de significación que configuran la subjetividad hallan en el cuerpo, entre otros planos, un campo de acción privilegiado. En este orden de ideas, el enfrentar la comprensión de la estructura de los dispositivos psíquicos implica un acercamiento a los conceptos de lenguaje, ley y deseo, en tanto, elementos fundamentales de la corposubjetividad. Estas categorías derivadas originalmente de los trabajos del psicoanálisis freudiano fueron incorporadas en debates que daban cuenta de los procesos de estructuración de la subjetividad ocurridos mediante diversas maneras. En este diálogo la pertinencia de los discursos fue relevada tanto por Foucault como por Lacan, cada uno de manera específica. Posteriormente, algunos críticos se centran en una perspectiva residual de los procesos de subjetivación como Lyotard, Deleuze, Guattari y Butler, donde la noción de sujeto es vinculada a la de conformación de espacio, y su consecuente residuo. Y justamente esta perspectiva residual es la que nos sirve para entender la fisura en la imagen como un dispositivo de la corposubjetividad, en especial, la de los artistas y también la de quienes integran las respectivas comunidades de interpretación.

Dicho ensamble analítico entre prácticas estéticas y corposubjetividades implica entender el discurso “como una unidad pragmática de significación, el cual teje sin-sentido a través de la incorporación de dispositivos en el cuerpo-subjetividad de las personas, y mediante los cuales se establecen prácticas sociales y prácticas de conocimiento” (Jaime, 2015, p. 30). La particularidad es precisamente darle un lugar a la falla, o sin/sentido, en la

³ Utilizo el término corposubjetividades con el fin de hacer énfasis en la importancia de desplazar la comprensión del fenómeno LGBTI desde una tradición epistémica que insiste en ver la corporalidad y la subjetividad como ámbitos diferenciados hacia una perspectiva que las entiende profundamente integradas; es decir, aquí se procura reafirmar la materialidad de las corposubjetividades como instancia del discurso (Jaime, 2013, 2016a).

producción de la significación y en ese punto entender la corposubjetividad como un lugar. Aquí, el análisis del discurso tiene el fin de identificar y analizar los principales significantes de la experiencia estética, contruidos dentro de las formas concretas de subjetividad. Por ello, su meta es visibilizar las relaciones entre ambas prácticas en la construcción de modelos hegemónicos desplazando el eje axial de la investigación a la vitalidad del locus de enunciación.

Así pues, esta alianza nos permite pensar la investigación en torno a prácticas estéticas y representaciones sociales como una búsqueda de la genealogía de la producción de la imagen-fisura incorporada a modo de dispositivo en corposubjetividades específicas, donde la representación social no es solo un decir algo sobre cualquier cosa. Mejor dicho, esta categoría no se puede limitar solo al enunciado y la interpretación de su gramática, sino que se presenta como un dispositivo del discurso.

Dentro de los estudios culturales, un acercamiento muy efectivo fue pensar el discurso como “...la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente a través del lenguaje [donde] El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referirnos bien sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o eventos, o bien sea incluso a los mundo imaginarios de los objetos, gente o eventos ficticios” (Hall, 2010: 445) o específicamente como “Un proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (ampliamente definido como un sistema que utiliza signos, cualquier sistema de signos) para producir sentido.” (Hall, 2010: 477). Sin embargo, en este trabajo, se considera que no solo se puede centrar en la linealidad, es decir, solo ver el lado signifiante de la significación. Implica una economía que integra también al enunciante y a la enunciación, pero además exige retomar los aportes del «giro icónico» (Moxey, 2016), lo que nos invita a pensar que en la propia representación hay algo que se resiste a la reproducción o a la significación (Nancy, 2014; Rancière, 2011).

Al entender que, en su condición de dispositivo (del discurso), la representación es un in/signifiante encarnado, asumo su condición de «hecho social total». Esto quiere decir que es un fenómeno que requiere de la participación de diversos procesos y ámbitos constituyentes de una sociedad, ya que está incrustado en el lenguaje entendido como una estructura social que instituye la significación mediante las relaciones sociales de género⁴.

⁴ Sin pretender ser exhaustivo, con el término relaciones sociales de género me refiero a la clasificación genérico-racial, al contrato sexual y a la división sexual del trabajo.

Por tanto, las representaciones sociales son efecto de producir sin/sentido mediante una actividad psicosocial inserta en las relaciones sociales de género, producción en la que se fundan emociones, sentimientos, en fin, subjetividades (en particular políticas). Es por ello que son puentes simbólicos entre las relaciones sociales de género y las corposubjetividades.

Esta perspectiva exige partir de un estudio genealógico que analice las imágenes constituidas sobre la diversidad sexual en la historia peruana (Jaime, 2013). Frente a esta evidencia, surge mi insistencia en asignarle un papel al “in/significante encarnado” y al “sin/sentido”, ya que es fundamental conceptualizar la abyección en términos de la significación.

2. Genealogías maricas: Imágenes sobre diversidad sexual en la estética peruana

Hace algunos años cuando me acerqué a la problemática de la discriminación contra la población LGBTI, una de las preguntas que surgió en mí fue si es que era posible obligar a alguien amar a algo que le era rechazable. La respuesta en ese momento me llevó a pensar en el carácter del gusto como dispositivo clasificatorio genérico/racial. Es decir, cómo es posible pensar el vínculo social, un lazo social, cuando un rechazo profundo está instalado en términos de inamovible. Por ello, en esa misma ruta, busco pensar en términos de la imagen visual cuales son los derroteros que ha establecido ese gusto, que declara feo o bello, una posición, una manera de ser. ¿Cuál es la genealogía de ese proceso?

Por ello, es crucial introducir a la reflexión de las *prácticas estéticas* el concepto de *gusto social heteronormativo* con el fin de visibilizar una producción social que supone una condición heteronormativa como frontera de la propia vida, con base en la posición del sujeto sexual. Este concepto muestra como el imaginario visual hegemónico se reproduce conformando una disrupción en el vínculo entre los cuerpos reales y la imagen de un cuerpo natural, inmóvil y sexualmente dimórfico. Así pues, lo visual se ha dado muchas veces mediante la ruptura del vínculo político entre el cuerpo vivido y el cuerpo biológico. Y sin duda, una de las maneras de crear esta disrupción es el dispositivo de la sexualidad.

De esta manera, lo estético y cuerpo se presentan como conceptos ligados por el gusto social heteronormativo mediante una serie de dispositivos que conforman las posiciones de vida, como la clase, la raza, la sexualidad, entre otros. Sin duda, el gusto social heteronormativo ha definido una historia de los cuerpos de hombres y mujeres heterosexuales, homosexuales y trans, uno de cuyos lados está significado por el silencio y la fealdad, a partir de los cuales, los cuerpos nos hablan de su posición en la sociedad y de las relaciones de redistribución que los constituyen. En el ámbito de la estética, podríamos afirmar que el gusto tiene un componente heteronormativo que afecta a todas las personas. En ese sentido, el hecho de concebir un régimen estético y las estrategias para enfrentarlo expresan relaciones de poder que someten a las personas a ciertas condiciones de vida.

En los límites de la propia vida de las personas TLGBI se puede revelar la presencia de una dimensión que consolida esta violencia, el gusto social heteronormativo, fondo donde el sujeto sexual se reproduce a través de una serie de rituales incorporados. Este gusto

social heteronormativo se constituye entre la historia de la gubernamentalidad y las formas concretas de la subjetividad y dificulta las posibilidades de politizar otras formas de existir, más allá de la heterosexualidad obligatoria.

Este gusto social heteronormativo configura las posibilidades para reproducir una necropolítica, en la misma producción de las políticas del estado. Mbembe afirma que “hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos” (Mbembe 2006, 19), donde “La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (Mbembe 2006, 20). En la construcción de la política en torno a las personas TLGBI es claro que una manera de producir muerte es mediante aquellos mecanismos que sostienen y reproducen el estatus de prescindibles, identificables dentro de la genealogía del discurso estético. Es decir, el discurso estético por muchos siglos mantuvo un rechazo o un silencio que progresivamente se fue abriendo para representar otras maneras de vivir y que en lo contemporáneo puede ser leído como una posibilidad de elaboración positivo.

Esta situación resulta de una manera de actuar del gusto social heteronormativo, categoría que da cuenta de cómo la gubernamentalidad construye el ámbito público mediante el establecimiento de una naturaleza humana con base en una heterosexualidad obligatoria, adscrita al sujeto sexual moderno. Este gusto social evita la posibilidad de pensar racional y éticamente los desplazamientos subjetivos producidos por personas prácticas eróticas y afectivas disidentes (de la heterosexualidad). Propiamente, establece un estado de excepción a través de estrategias específicas. La formación de este gusto social heteronormativo se enlaza con la fundación de un pacto racial y sexual que cataliza el ejercicio político. Mbembe nos recuerda que esta excepcionalidad está ligada al sistema de esclavitud ya que “En ciertos aspectos, la propia estructura del sistema de plantación y sus consecuencias traducen la figura emblemática y paradójica del estado de excepción.” (Mbembe 2006, 31). En el momento en que el ejercicio político es visto como consecuencia del gusto, se funda una naturaleza humana moderna que exige un nuevo modelo ideal ligado a la racionalidad que esconde y actualiza constantemente una clasificación⁵.

⁵ Un ejemplo paradigmático es el caso de Kant quien, al establecer el gusto como base de las operaciones racionales y éticas, desarrolla un modelo de naturaleza humana de donde excluye a mujeres y a las poblaciones no europeas. En el primer caso, Kant en su *Crítica a la razón práctica* plantea que el carácter de las mujeres y los niños no se condice con los derechos ciudadanos. Para el segundo caso, de igual manera, sostiene en términos generales que aquellas poblaciones no europeas

Así pues, nos enfrentamos al hecho de entender cómo surgen las demandas políticas en el entramado de las formas concretas de subjetividad, donde control y goce operan a la vez en los mismos cuerpos. Ya que

‘la lengua (que no consiste, pues, más que en diferencias) no es una función de un sujeto hablante’. Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo o en su momento, consciencia de la identidad consigo mismo, consciencia de sí) esté inscripto en la lengua, es ‘función’ de la lengua, no se hace sujeto hablante más que conformando su habla, incluso en la llamada ‘transgresión’, al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias, o al menos a la ley general de la diferencia [con a]... (Derrida 1968, 14).

Las luchas por la representación social, en este caso estética, siempre aparecen y transitan en el *inter-dicto*, en los márgenes de la sociedad, con el objetivo de reconfigurar esa economía libidinal de lo hegemónico. En este sentido, la ley, sujeta al *inter-dicto*, se concibe sólo como un depósito transitorio del sentido social del deseo, conformada en el debate entre los seres humanos y sus realidades. Ya que como sostenía Foucault, “donde hay poder, hay resistencia, y no obstante (precisamente por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (Foucault 2012, 91).

A partir de esto, y en relación con mis reflexiones previas sobre el interdicto y el inter-dicto, se deriva mi uso de las categorías dispositivo de control y dispositivo de goce. El primero está ligado al interdicto y el segundo al inter-dicto.

El dispositivo de control es un modo del discurso que somete y construye medios para sujetar al ser humano. No es posible olvidar aquí que sujeto deriva de subjectum. En torno al cogito cartesiano, es la primera vez que la palabra subiectum designa al ‘yo’, ya que con anterioridad solo designaba al substratum, el hypokeimenon, es decir, “lo que está extendido delante, el cual, en cuanto fundamento, lo reúne todo en sí” (Chauvet 1991, 43). En este proceso, el ser humano, al convertirse en el primer y único subiectum se transforma en el centro de referencia donde todo otro ente encontraría su fundamento. En este sentido, los dispositivos de control son aquella instancia de la muerte en Lacan, y a su vez, tienen un efecto material en la construcción de nuestra economía libidinal, con respecto a nuestros placeres, sentimientos, afectos, entre otros.

El dispositivo de goce, en cambio, es el modo del discurso que posibilita la subjetividad como residuo, aquello ligado a lo real (en su acepción lacaniana). Mira una dimensión de

carecen de la suficiente razón y tiene costumbres impropias a una vida moral plena cf. Emmanuel Chukwudi Eze, “El color de la razón: la idea de ‘raza’ en la antropología de Kant” (en Mignolo 2001, 201-253).

la subjetividad usualmente borrada, ya que es el medio por el cual el ser humano hace posible la síntesis y asume lo abyecto. Está ligado al deseo, siempre entendido como presente y no como falta.

Así pues, en este capítulo, busco bosquejar algunos elementos analíticos para comprender como se ha desarrollado este gusto social heteronormativo referido a la producción de la imagen dentro de las practicas estéticas dentro del Perú, es decir, procurar algunos elementos para comprender la instalación de la imagen del sujeto con prácticas homoeróticas y transgeneristas. Ver sus posibilidades y limitaciones.

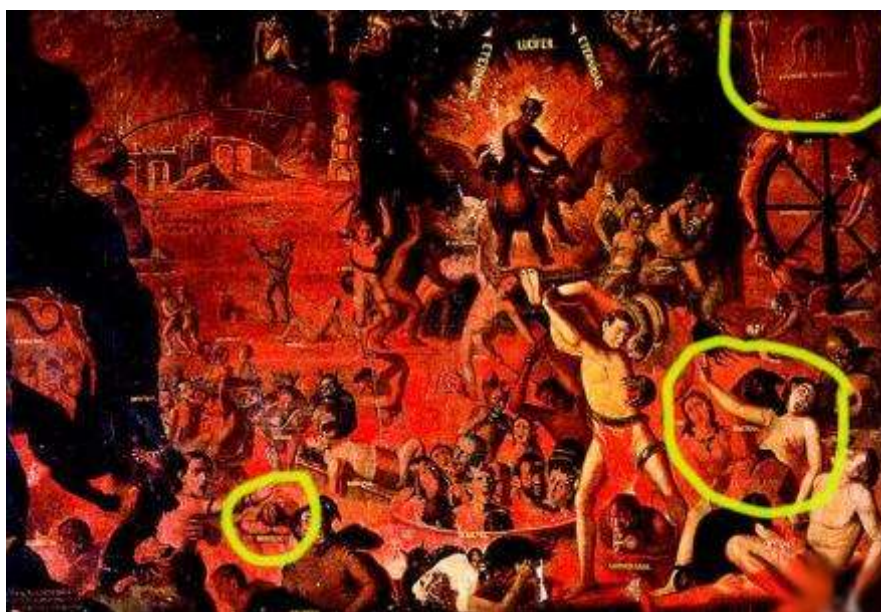
2.1. Imagen y dispositivo de la sodomía: Sujeto sexual moderno colonial.

Para el análisis de la imagen implantada de la diversidad sexual lo primero que hay que tener en cuenta es la presencia del dispositivo de la sodomía como elemento inaugural de la producción de la corposubjetividad. Como he mencionado antes, el sujeto sexual moderno/colonial también tiene una historia de la imagen y esta empieza con el silencio. Y en el “mejor” de los casos, con el establecimiento de una relación directa entre sodomía y pecado.

Brevemente, se puede afirmar que durante la colonia la producción plástica, escénica e intelectual fue desarrollada por artífices extranjeros o, en su defecto, artífices locales con conocimientos adquiridos por maestros occidentales⁶. Y aunque su preocupación principal era la de mostrar modelos de una vida virtuosa a partir de la iconografía religiosa cristiana, no faltaron representaciones de escenas en las que se señalaba –entre otros– a las personas homosexuales como *pecadores* y su presencia en las pinturas de la época estuvo asociada al castigo que recibirían en el infierno, disgregándolas de las personas que se mostraban *obedientes* siguiendo los parámetros de una vida católica. De este modo, como se puede ver en la figura 1, referida a la pintura *El infierno* (1620) (fig. 1) de Hernando de la Cruz, donde un grupo de hombres es sodomizado al ser penetrados por un macho cabrío, el cual nos mostraría el rechazo al cual estaban sometidos por la iglesia.

⁶ Se puede citar como ejemplo en las artes plásticas de las primeras décadas coloniales, a Bitti, Medoro o D’Alessio, quienes introducen estilos occidentales mediante sus obras y la formación de una escuela que copiaba los cánones europeos. Este *modus operandi* se va a mantener hasta la época republicana.

Figura 1



El infierno. Hernando de la Cruz

Estas escenas, aunque poco frecuentes, debido a la prohibición explícita de representar algún tipo de desnudo, significó la manera más recurrente de mostrar explícitamente este aspecto particular de la vida de las personas con prácticas homoeróticas y transgeneristas durante el largo periodo de la colonia, la cual unía dicho deseo con el infierno y la condena espiritual. En este contexto, no se puede olvidar el profundo sentido catequético y pedagógico que la imagen tenía durante esta época. En ese sentido, el discurso estético estaba profundamente relacionado con el discurso pastoral y se conformaba el ámbito imaginario del dispositivo de la sodomía implantado durante la colonia. No hay que olvidar que la práctica estética solo permitía en términos generales cuatro tipos de desnudos: la *nuditas naturalis*, la *nuditas temporalis*, la *nuditas virtuales* y la *nuditas criminalis*. (Plaza 2017: 210) En esta última, están integrados totalmente las representaciones que nos conciernen, vinculadas con las escenas del infierno y el apocalipsis.

En este punto, el carácter catequético de las imágenes solo nos permite pensar desde el silencio y la formulación de la sodomía como un dispositivo cuya estrategia era establecer

el silencio⁷. Así pues, no se puede olvidar los procesos por los cuales la imagen del sodomita fue conformada como negativa y abyecta por parte del discurso pastoral.

En el Perú, esta es una historia compleja que abarca varios siglos desde la Colonia hasta la actualidad (Jaime, 2013, 2017a). No es casual que incluso hoy gran parte del debate se estructure a partir de las dinámicas y las lógicas que el discurso pastoral ha establecido. En resumen, se podría afirmar que las representaciones de la diversidad sexual han sido construidas desde la creación del dispositivo de la sodomía hasta la instalación del régimen de la sexualidad, las cuales convergen en la actualidad.

Un primer aspecto crucial es señalar algunos puntos relevantes para las sociedades andinas, que permiten pensar las coordenadas dentro de las cuales son colocadas la corporalidad y la sexualidad de las mujeres y de las personas con prácticas y deseos homoeróticos y transgeneristas. El surgimiento de la modernidad reproduce y magnifica el estatus que se les concede dentro del imaginario cristiano. Durante la dinastía Habsburgo, y previamente durante el reinado de Fernando e Isabel, esta trama discursiva fue construyéndose. Para analizar esto, es importante reseñar que, por un lado, diversas autoras han resaltado la persecución de las mujeres bajo el cargo de brujería mediante la Inquisición como uno de los preámbulos de la modernidad, desde luego sin ocultar que esta práctica aumentó en el siglo siguiente. Específicamente, Caroline Merchant, en su libro *The Death of the Nature*, señala cómo la maquinaria inquisitorial redibujó los lineamientos básicos del pensamiento moderno; por ejemplo, la separación entre cuerpo y espíritu, y entre naturaleza y cultura a través del asesinato de mujeres en las hogueras (Merchant, 1990). Por otra parte, Sylvia Marcos afirma que «las normas referentes a la sexualidad en Mesoamérica y en todo el continente americano indígena diferían radicalmente de las importadas por los misioneros católicos» (Marcos, 1989, p. 16). Estas últimas implicaron modificaciones en las prácticas corporales con respecto al placer físico, la maternidad y el aborto, entre otras. Sin duda, esta labor también operó frente a las personas con prácticas homoeróticas y transgeneristas.

⁷ En este punto, es importante señalar que es posible como en el renacimiento europeo que las diversas imágenes del cuerpo masculino desnudo hayan sido utilizadas como referentes homoeróticos, sin embargo, no existe bibliografía al respecto dentro del virreinato peruano. Por ejemplo, en el Perú también existen los desnudos de Cristo, o de san Sebastián, personajes que al parecer en Europa sirvieron para establecer cierto sentido homoerótico de lectura de las imágenes, sin embargo, no hay registro de una lectura en ese sentido dentro de las comunidades existentes.

En este mismo sentido, no podemos dejar de mencionar cómo la penalización de la llamada sodomía⁸, en particular la ocurrida entre hombres, también fue perseguida y por tanto constituye otro nivel significativo en el mantenimiento de aquellas dicotomías.

Michael Horswell desarrolla la forma en que las prácticas homoeróticas constituían un tropo de la sexualidad dentro de la narrativa colonial (2010). Y existe suficiente literatura que demuestra la existencia de una serie de mecanismos jurídicos, penales y sociales que tuvieron como fin definir la condición de estas personas al margen de la sociedad. Entre ellos, se debe mencionar que el derecho indiano y las prácticas inquisitoriales fueron los principales medios de opresión y exclusión. Otros estudios muestran además que los imaginarios de los cronistas⁹, las disposiciones locales de los sínodos y las acciones penales contribuyeron a redefinir al sodomita (Mérida, 2007; Molina, 2005). Esta situación también fue mantenida para la experiencia transgénero (Campuzano, 2006, pp. 1-4). Todo esto apunta a demostrar la profunda relación entre razón colonial, catolicismo y corporalidad.

En este sentido, es importante considerar un aspecto de carácter historiográfico en relación con el surgimiento del uso del término sodomía. Al inicio de la empresa conquistadora, se puede ver, en la mayoría de relatos de las cronistas cómo se detienen reiterativamente en el señalamiento de los excesos de los indígenas con respecto a sus prácticas homoeróticas y transgeneristas. Es un esfuerzo retórico insistir en las recurrentes actividades pecaminosas referidas a la sodomía, como apunta Horswell: «Vasco Núñez de Balboa, en ruta hacia descubrir el Océano Pacífico en 1513, llega a una villa y derrota y mata aproximadamente a 600 indios quarequa. [...] Aquí la combinación de hombres travestidos y sodomitas llevó a la reacción visceral de Balboa» (2010, p. 105).

En este proceso, hay que señalar que la Inquisición durante el reinado de Fernando e Isabel, reyes católicos, se dedicaba a perseguir estas prácticas y, de hecho, fueron los

⁸ «Tanto John Boswell en su libro *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad* (1998) como Mark Jordan en su libro *La invención de la sodomía en la teología cristiana* (2002) han estudiado la genealogía de cómo las sociedades cristianas fueron representando las prácticas homoeróticas a partir del término sodomía. Se afirma que en torno a los siglos XII y XIII el pensamiento cristiano potencializa este término con el fin de reprimir el erotismo que no tenía como fin la reproducción (Jordan, 2002) y por consecuencia se incrementa la intolerancia hacia las prácticas homoeróticas durante la Baja Edad Media europea (Boswell, 1998)» (Jaime, 2017b, p. 18). Aunque el término no surge a partir de la Conquista, su resignificación alude a la construcción de una posición sexual y racial específica.

⁹ Según Horswell (2010), la sodomía en los Andes coloniales es retratada por diversos cronistas, como Juan Ruiz de Arce (1507-1570), Vasco Núñez de Balboa (1475-1519), Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), Pedro Cieza de León (1520-1554), Domingo de Santo Tomás (1499-1570) y Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592).

obispos quienes vigilaron el estricto cumplimiento de la moral sexual católica. Mientras se dio el establecimiento del Santo Oficio (1570), los obispos se encargaban a su propia discreción de ejecutar los dispositivos de vigilancia, hasta que Felipe II, aproximadamente en 1575, liberó a los indígenas del escrutinio inquisitorial (Stavig, 1996, pp. 38-39).

En medio de este primer momento, la intención retórica va cambiando, progresivamente, luego de la implementación de múltiples maneras de represión, hasta el punto de señalar que los incas habían siempre rechazado las prácticas homoeróticas y transgeneristas. Cieza de León, a pesar de su juventud, representaría el modo retórico de transformación. «Aquí Cieza registra los primeros momentos del violento proceso que en los Andes llevará a la transculturación de la sexualidad indígena un proceso cuyos efectos repercutieron en primer término entre los jóvenes» (Horswell, 2010, pp. 124-125). En medio de este cambio, se puede encontrar la presencia de una serie de prácticas como la Inquisición, la extirpación de idolatrías y las confesiones, entre otras. El resultado de la transformación del tropo de sodomía resulta de personajes comprometidos con la construcción de un «narrativa mestiza» —la cual aceptará el hecho de que los incas siempre estuvieron en contra de dichas prácticas—, como por ejemplo Garcilaso de la Vega (1503-1536) o Guamán Poma de Ayala (1534-1615).

Con base en el análisis desarrollado por Horswell (2010), se puede hacer referencia a un *dispositivo de la sodomía*. Denomino así al hecho de que el discurso colonial al hablar sobre la sodomía une la raza, el homoerotismo y la transgeneridad dentro de una producción de la subjetividad como un dispositivo de control frente a la población indígena. El dispositivo de la sodomía, así entendido, es empleado como justificación para la Conquista y el sojuzgamiento de la población americana mediante la eliminación de las personas del «tercer género».

Es decir, el discurso colonial, al unir raza, homoerotismo y transgeneridad, construye subalternidad. Para ello, el imaginario colonial español recuerda su experiencia frente a los judíos y los musulmanes, a quienes se atribuía prácticas homoeróticas como expresión de su descontrol (Horswell, 2010, pp. 20-55). De esta manera, dicho discurso configura su heteronormatividad al momento de imaginar al indígena como perverso sexual o sodomita, base para establecer una práctica violenta, física y simbólica. Si tenemos en cuenta que en ese momento la idea de raza aún no existía, debemos pensar que la

producción de dicha idea está ligada a la subalternidad en términos sexuales, es decir, al rechazo colonial a las prácticas homoeróticas y transgeneristas.

Es importante resaltar que este proceso se inserta dentro de cuatro grandes procesos: la persecución de las mujeres por prácticas espirituales alternativas al cristianismo, la de los sodomitas, la esclavización de la población africana y la extirpación de idolatrías, todo lo cual conforma una suerte de régimen privado de la subjetividad, fusionando cuatro ámbitos que se entremezclan: religión, sexualidad, economía y raza.

En estas breves notas sobre la relación entre el surgimiento de la modernidad, la razón colonial y los discursos pastorales católicos sobre la corporalidad y la sexualidad de las personas LGBTI, podemos observar tres aspectos importantes. El primero está referido al hecho de que dichos discursos expropiaran el control de los cuerpos en detrimento de la corporalidad y la sexualidad. Esta práctica se muestra desde la destrucción del propio cuerpo hasta la implementación de técnicas cuyo fin consiste en transformar las prácticas corporales. Cabe señalar que esta expropiación de la corporalidad es constituida por una expropiación de la espiritualidad.

El segundo aspecto nos muestra cómo esta expropiación corporal-espiritual configura, desde el discurso pastoral, el cuerpo homoerótico y transgenerista como un espacio desbordado, sin límites, en sentido estricto, contranatural. A partir de ello, se concibe a las personas que los encarnan como incapaces de ser productoras de conocimiento, opiniones y verdad. Este segundo paso implica la construcción de un modelo de vida que excluye la autodeterminación como un fin digno y adecuado.

Un último aspecto nos permite pensar, a partir de los elementos antes mencionados, en la sodomía —dentro de la conformación del discurso pastoral— como un *dispositivo* dirigido contra las personas LGBTI, es decir, una estrategia de control sobre sus propias vidas. Hablamos de *dispositivo*, ya que este término permite que dichas personas, a partir de la expropiación corporal-espiritual que se les practica y de la incapacidad de producir conocimiento que se les denuncia, sean desterradas del ámbito político y que sus demandas no sean visibilizadas.

Como consecuencia de este proceso, se puede leer algunas representaciones como aquellas elaboradas por Ricardo Palma (1833-1919) dentro de sus Tradiciones y principalmente, aquella elaborada por Atanasio Fuentes (1820-1889) dentro de sus tradiciones en torno a Lima donde le dedica un artículo a un personaje, Lorenzita (1878),

un personaje que representa de manera particular el deseo de un hombre por ser mujer y vivir acorde a este en la Lima en la década de los 60 del siglo XIX. En ese mismo punto, también se puede registrar un conjunto de obras visuales que representan el mismo asunto como por ejemplo a Martínez de Compañón, Angrand y Pancho Fierro, sin que esto signifique una inquietud social en torno a la inclusión LGBT. (figuras 2, 3 y 4).

Figura 2



Danza de los parlampanes (1782-1785)

Baltazar Jaime Martínez Compañón

Fuente: <http://carlosarribabalaga.blogspot.com/2009/09/parlampan.html>

Figura 3



Escena de calle – Hermano lego del convento de los recoletos pidiendo limosna por la ciudad – Mulato maricón con gran traje de calle – Estudiante de filosofía del colegio San Carlos o de la Universidad de Lima con gran traje de parada (1836-1837)

Léonce Angrand

Fuente: <http://plazatomada.com/cronicas-reportajes-2/peru-cabro>

Figura 4



Ño Juan José Cabezudo (á) el maricón - El maricón Juan José (ca. 1860)

Pancho Fierro

Fuente: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%91o_Juan_Jos%C3%A9_Cabezudo_\(a\)_El_maricon.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%91o_Juan_Jos%C3%A9_Cabezudo_(a)_El_maricon.png)

2.2. Sujeto homosexual y representación en las artes (prácticas estéticas), modernización/modernidad (1890-1970)

Después de este primer largo periodo caracterizado por el silencio y la marginación, sin duda, en Lima comienza a surgir una manera de identificar y pensar las prácticas homoeróticas rodeada por la incursión de la mezcla de diversos discursos. Es imposible entender dicho proceso sin tener en cuenta el papel de las luchas contantes entre los diversos discursos que permiten concebir la construcción de un sujeto homoerótico en términos de la homosexualidad, el cual aún no obtiene una imagen visual, sino algunos visos dentro de la narrativa escrita, como por ejemplo, artículos periodísticos y posteriormente novelas.

Si bien, hemos colocado como un hito final de las producciones coloniales las obras de Ricardo Palma y Atanasio Fuentes, esto se inserta en un proceso de conflicto constante por la configuración de la construcción del sujeto homosexual que enfrenta lo pastoral, lo jurídico y lo médico en un impresionante campo de significación. Así nos podemos referir tanto al discurso médico como al jurídico, surgidos al final del siglo XVIII y a lo largo del XIX. En la interacción entre lo pastoral y lo jurídico, mediada muchas veces por el

discurso médico, la sociedad peruana construye los imaginarios que influirán en la representación de la población LGBTI.

En ese sentido, la aparición de la imagen del sodomita-homosexual, y sus posteriores representaciones, es la consecuencia de todo lo señalado. Ya a finales del siglo XVIII, los primeros conflictos entre la Iglesia y el Estado colonial sobre la cuestión homoerótica y transgenerista se develaban en la Real Sala del Crimen donde podemos ver los inicios de la redefinición de pecado como crimen (Bracamonte, 2001, pp. 81-103). Paralelamente, en el *Mercurio Peruano*, el diario ilustrado de la época, se hacía mención al tema de los «maricones» en un artículo que hacía referencia a una fiesta donde un grupo de negros y mulatos se vestían con trajes de mujeres y usaban nombres y títulos nobiliarios de la aristocracia limeña. Según Bracamonte, en este relato se describe «un mundo invertido, donde lo masculino se transforma en femenino, los esclavos y libertos en nobles y dominantes y, la disciplina jornada de trabajo en fiesta, pasión y exceso» (2001, p. 18). Paralelamente, encontramos documentados varios casos, analizados por Adolfo Tantaleán (en Bracamonte, 2001, pp. 105-120), donde se redefine el mismo asunto en las instancias judiciales, cuando la legislación colonial lo cataloga de «delito sexual». El primer caso ocurre en 1776, y los subsiguientes hasta 1810; los implicados eran tanto hombres españoles como esclavos negros. En estos casos, existe una necesidad de diferenciar entre sodomitas y maricones, es decir, quienes mantenían relaciones sexuales entre hombres y aquello que vestían trajes considerados de mujer. El detalle que nos interesa resaltar consiste en ver la apropiación de la Real Audiencia de estos casos en detrimento del fuero eclesiástico, y principalmente la argumentación de que la sodomía representaba una traición contra el rey debido a que impedía la multiplicación de sus súbditos.

En el texto citado se muestra cómo los intelectuales, al igual que los juristas, van transformando la concepción teológica de la sodomía para representarla mediante evidencias tangibles y objetivas, hallables en una serie de costumbres y hábitos relacionados con la marginalidad social y el crimen. Por otro lado, las primeras explicaciones utilizadas en el discurso ilustrado refirieron al hecho de que la sodomía era considerada una monstruosidad en relación con la falta de una adecuada crianza maternal, insistiéndose en la incorporación de la marginalidad en el ámbito doméstico (Bracamonte, 2001, p. 111), frente a lo cual la sociedad construía «casas de recogimiento» donde se pretendía establecer normas para la reeducación social de los sodomitas, ligados ya en

aquel entonces a la vagancia y la pobreza. En ese contexto, la principal herramienta fue el uso de conceptos provenientes de la medicina positivista del siglo XIX como principal argumento de control y sometimiento, argumento que fue definiendo las relaciones entre las prácticas homoeróticas y transgeneristas y los comportamientos delictivos.

En el caso peruano, según Bracamonte, en 1877, César Borja expone en su tesis «La inmigración china», presentada para obtener el bachillerato en Medicina, que la raza más apta para el orden y el progreso era la blanca de origen europeo, mientras que las personas de procedencia china ocupaban un rango inferior. Esta superioridad también estaba sustentada en que los chinos no reconocían las diferencias naturales existentes entre los géneros, donde a las mujeres les correspondía asumir las responsabilidades del mundo doméstico y a los hombres, el gobierno sobre ellas. En esa misma época, Juan Valera, asimilando investigaciones médicas extranjeras, define como impedimentos para contraer matrimonio la bisexualidad, la asexualidad, la impotencia y el hermafroditismo de los contrayentes. De tal manera, en el lenguaje decimonónico, lo perverso, lo degenerado, lo enfermo es asumido como sustento para prácticas sexuales que no correspondían a una estricta heterosexualidad (Bracamonte, 2001, p. 19). De esta manera, en estos primeros referentes del discurso científico en el Perú se va fortaleciendo el vínculo entre la raza como sistema de clasificación moderno y las prácticas homoeróticas dentro del régimen de la sexualidad.

En los textos mencionados, claramente podemos observar que la relación entre lo jurídico y lo médico a finales del siglo XIX se encuentra en la descripción analítica de una serie de rasgos y comportamientos que definen las prácticas homoerótica y transgenerista, transformándolas en una identidad anormal. Por otro lado, en Sudamérica, y en particular en la región andina, el discurso médico sobre lo homoerótico se consolidó, alrededor de los años 1930, principalmente gracias a los escritos del endocrinólogo español Gregorio Marañón, quien promovió la idea de que la causa de la homosexualidad podía ser tanto congénita como adquirida o mixta, y que se manifestaba después de que la persona atravesaba una fase inicial de sexualidad indiferenciada.¹⁰

¹⁰ Gregorio Marañón desarrolló sus principales ideas sobre homosexualidad en su obra *Tres ensayos sobre la vida sexual*, publicada originalmente en 1926. Este trabajo está integrado por tres ensayos: Sexo, trabajo y deporte; Maternidad y feminismo; y Educación sexual y diferenciación sexual. También se debe tomar en cuenta *La evolución de la sexualidad y de los estados intersexuales* de 1930 (Marañón, 1972).

En ese contexto, surge la primera novela que registra un personaje homosexual, es decir, *Duque*, publicada en 1934¹¹, de José Diez Canseco, quien narra la historia de Teddy Cronwnchield Soto Menor, un joven aristócrata limeño que representa un cierto gusto moderno, según el autor, repleto de amaneramientos, quien finalmente mantiene relaciones sexuales con el padre de su prometida. En esta novela se presenta a manera de crítica social una regulación del capital masculino, el cual trata de reubicar la masculinidad dentro de los estándares establecidos por la diferencia sexual heteronormativa¹².

Esta representación está en línea con el mismo desarrollo de la concepción de la homosexualidad masculina en aquella época dentro de Lima. Una de las tesis más reveladoras en este sentido es el trabajo presentado por Juan Dianderas en el año 1923, titulado «Contribución para la profilaxia de la blenorragia en el medio militar», para optar por el título de bachiller en medicina, donde el autor desarrolla su visión sobre la profilaxia de la gonorrea en los cuarteles de Lima, anotando los medios de contagio, tratamiento y prevención. En la argumentación, Dianderas define la existencia de una relación analógica entre las diversas causas para contraer infección, entre las cuales coloca a la prostitución clandestina (de mujeres), la prostitución pública (de mujeres), el alcoholismo, las creencias supersticiosas —ya que «las negras curan la blenorragia»—, la homosexualidad adquirida y, finalmente, la inversión sexual congénita, denominada uranismo (1923, p. 20).

En este sentido, el autor remarca, nuevamente, la relación entre prostitución y homosexualidad, recogiendo aportes de tratadistas europeos, donde se arguye que la criminalidad es el espacio más propicio para dichas prácticas. Un aspecto importante es la relación con «las negras que curan la blenorragia». Al respecto, Figari muestra que debido a la «exaltación de la raza y prevalencia de las teorías eugenésicas en las ciencias, sobre todo, médicas, la sífilis, las enfermedades venéreas y los innumerables desórdenes morales y sexuales eran atributo privilegiado de los/as negros/as [...]» (Figari, 2009, p. 117). A pesar de que Dianderas sostiene que existen pocos casos de contagio debido a prácticas homoeróticas, no deja de vincular la «homosexualidad adquirida» con la

¹¹ Aunque la novela fue publicada en ese año, fue elaborada entre 1928 y 1929. (Elmore 2015: 86)

¹² Un aspecto también fundamental es la recepción de esta tradición europea homoerótica proveniente de la reivindicación del pensamiento clásico durante el siglo XIX en el Perú o en la región andina. Es decir, se podría decir que entre los intelectuales de la época se desarrolló esta aminoración por el homoerotismo griego.

pederastia, reforzando el hecho de que estas prácticas son anormales e invertidas, debido a que se transforman en «ideas perniciosas que [se] propagan entre sus compañeros» (1923, p. 7). Por otro lado, cuando se refiere a la «inversión congénita» o uranismo, la relaciona con una degeneración psíquica, cuya característica principal era la presencia de un «instinto sexual desarrollado y pervertido». Es interesante decir que muchas veces para nombrar esta condición aún use el término «contacto sodomístico» (Dianderas, 1923, p. 7), dejando entrever las conexiones entre el discurso médico y el pastoral en la historia de la medicina peruana.

El discurso establecido por Dianderas en su tesis plantea también cómo las prácticas homoeróticas aparecen entre los hombres dentro de circunstancias desfavorables, por ejemplo, la «homosexualidad por continencia» o «la inversión» para evitar el contagio venéreo, la cual se halla principalmente en la gendarmería. Por lo dicho, entre sus conclusiones asevera la importancia de «luchar contra la homosexualidad» y la necesidad de que «en cuanto a los invertidos sexuales congénitos no conviene hacer más que la reclusión en un lugar apropiado como degenerados mentales» (Dianderas, 1923, p. 40).

Esta insistencia tan arraigada entre los médicos sobre la necesidad de tratamiento al estudiar las prácticas homoeróticas, constituye todo un tópico en los tratados de la época. Sin duda, existe una serie de trabajos que buscan vincular la sintomatología de enfermedades mentales con los deseos y prácticas homoeróticas y transgeneristas. Así, médica y psicológicamente, las prácticas y los deseos homoeróticos aparecen como una anomalía originada en un momento del desarrollo de un individuo, de carácter psicofísico. Tal como explica el tesista Luis Arizola:

[...] con la aparición del instinto sexual, igualmente se producen desequilibrios en el psiquismo humano. Sabemos que la tendencia sexual aparece en el momento en que se incorporan al torrente sanguíneo las secreciones internas de las glándulas genitales, las que originan un estallido de alarmante inquietud y zozobra, que, como ya hemos indicado, trae consigo en [lo] físico, los cambios externos de completa diferenciación sexual. En lo psico-físico, la unificación de las distintas zonas erógenas hasta entonces aisladas, y de los diferentes impulsos parciales; esta falta de unificación produce las diferentes anomalías o perversiones sexuales (Arizola, 1945, p. 10).

Claramente, la «unificación» y la indiferenciación entre las zonas erógenas, al igual que las de los roles sexo-genéricos, son las causas de la anormalidad y la inversión. Estas, construidas en el discurso médico durante casi un siglo, tuvieron claras repercusiones en la construcción de los imaginarios sociales dentro del Perú, al igual que en el resto de países andinos.

De esta manera, en las primeras décadas del siglo XX, el discurso médico estableció los principales elementos «objetivos» para definir al «sujeto homosexual y transgenerista», los cuales serán utilizados por los juristas para desarrollar el corpus normativo que terminará delimitando la vida de dichas personas y que, como se verá más adelante, en cierto modo se mantiene en el Perú.

Así, el discurso médico definía a las personas LGBTI a partir de la construcción del dimorfismo sexual (Laqueur, 1994) y la patologización del deseo homoerótico y transgenerista (Foucault, 2012) en el marco de la construcción de un modelo de familia. En esa misma época, la medicina europea y sus mayores representantes iban construyendo los elementos analíticos para consolidar la patologización de la identidad homosexual.

El surgimiento de ambos dispositivos, es decir, el dimorfismo sexual y la patologización del deseo homosexual y transgenerista deben ser entendidos como elementos covariantes, los cuales disponen el vínculo entre el dispositivo de la sodomía y el régimen moderno de la sexualidad. Respecto a esto, en primer lugar, retomo las ideas de Michel Foucault sobre el régimen moderno de la sexualidad. Foucault afirma que en el incremento por la preocupación por el sexo durante el siglo XIX se van definiendo «cuatro figuras, objetos privilegiados de saber, blancos y fijaciones para las empresas del saber: la mujer histérica, el niño masturbador, la pareja malthusiana, el adulto perverso [...]» (2012, p. 101). Estas figuras establecen el campo de la sexualidad contemporánea. En particular, la «psiquiatrización del placer perverso» surge del proceso por el cual el instinto sexual fue circunscrito a una explicación biológica normalizante a partir de la cual devino el análisis y la clasificación clínicas de las anormalidades con el fin de obtener medios para su corrección.

Esta producción de la anormalidad (en términos científicos) es covariante de la producción del dimorfismo sexual, proceso que da cuenta del surgimiento de una separación definida y clara entre los sexos, es decir, entre las mujeres y los hombres, otra vez en términos biológicos y científicos. Thomas Laqueur explica esto mediante su análisis del desarrollo del discurso médico en las sociedades europeas, afirmando que hubo una transformación desde una visión de «sexo único» (desde la cultura griega clásica hasta el siglo XVII) hasta otra de «los dos sexos» (a partir del siglo XIX). Según Laqueur: «Hacia 1800, escritores de toda índole se mostraron decididos a basar lo que insistían en considerar diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino, o lo que es lo mismo, entre hombre y mujer, en distinciones biológicas observables y a expresarlas

con una retórica radicalmente diferente» (1994, p. 23). En este momento, el género, incluso sin disponer del sexo, iba estableciendo las diferencias entre mujeres y hombres.

Esta sumaria genealogía, al mostrarnos los límites dibujados en torno a las prácticas y deseos homoeróticos y transgeneristas, nos permite concebir otra dimensión de las representaciones, es decir, su carácter imaginario. Si las representaciones son dispositivos que configuran corposubjetividades lo son en tanto imágenes, sean escritas, visuales o mentales. Y este imaginario siempre es social, ya que la imagen es una instancia del discurso, un lazo social, que permite construir cotidianidad. Ya que la imagen tiene un peso específico, nos estimula a pensar qué implicancias tiene un conjunto de imágenes en la vida cotidiana y cómo se conecta la imagen con la propia vida. En nuestro caso de estudio, las imágenes reunidas se reproducen hasta nuestros días de manera particular.

Si bien en el Perú la despenalización de la homosexualidad ocurrió en el año 1924, eso no implicó ninguna mejora en las condiciones de vida de dicha población. Desde ese momento, el discurso jurídico construye su representación desde un silenciamiento (lo cual no significó la ausencia de redadas policiales, persecuciones y asesinatos), roto solo a principios del siglo XXI, cuando se introdujo la orientación sexual en el Código Procesal Constitucional en el año 2004 (Bracamonte & Álvarez, 2005, p. 107).

En esa misma línea, décadas después, por los años 60, se puede comprender el surgimiento de autores como Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa. El primero escribe su novela corta *Los Inocentes* en 1961 y el segundo escribe diversas novelas que esporádicamente utiliza personajes que conjugan diversos aspectos de una masculinidad no hegemónica, como en *La ciudad y los perros* (1963) o *Los Cachorros* (1967), donde nos muestra diversos personajes que expresan la construcción de cierto deseo homoerótico.

2.3. Debate y ampliación del campo: ¿surgimiento de lo camp? (1970- hasta la actualidad)

Ya desde finales de los años 60, el Perú es testigo de un conjunto de profundos cambios que permitirán la instalación de algunos síntomas en la escena artística limeña, los cuales configuran con claridad el cierre del debate entre los “independientes” y los “indigenistas”. En medio del gobierno militar de Velasco (1968-1975), conocida como la

primera fase del régimen militar que gobernó el Perú hasta el año 1979, las prácticas estéticas configuran un conjunto de procesos que posibilitarán el surgimiento, una década después, de las primeras imágenes registradas en torno a la diversidad sexual en Lima. Es interesante rescatar, tal como afirman Tarazona y López (2010) que Teresa Burga ya en 1967 había iniciado un trabajo de reconceptualización del carácter de la mujer peruana visibilizando la asociación entre lo femenino y lo doméstico, lo cual ya nos habla de cierta insistencia por desplazar los parámetros establecido de la diferencia sexual heteronormativa.

Estos desplazamientos se despliegan y se materializan con mayor intensidad en múltiples obras creadas que expresaron una ruptura respecto a la representación del cuerpo femenino. Un hito fue la exposición que realizaron Teresa Burga (Iquitos, 1935) y Marie-France Cathelat titulada *Perfil de la mujer peruana* (1980-1981), inicialmente exhibida en el I Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano en Medellín y más adelante montada en el Auditorio del Banco Continental en Lima. Dicho trabajo, inserto en la práctica del arte no objetual conceptualizado por Juan Acha y plasmado en el trabajo del *Grupo Arte Nuevo* (1966-1968), aborda el tema de la mujer y problematiza en el campo del arte peruano el hecho de “ser mujer” a través de un lenguaje estético en las líneas de aquello que se concibe como vanguardia peruana. Este trabajo estuvo basado en una investigación social que intentó construir diversos perfiles de mujeres entre 25 y 29 años de la clase media peruana (Tarazona y López, 2010). Como resultado se construyeron diversas piezas que daban cuenta de la problemática de las mujeres a través de la experimentación conceptual, en donde se visibilizó el contraste entre una narrativa ideal de lo femenino frente a las múltiples experiencias de las mujeres, rompiendo así la naturalización y la esencialización de aquello establecido como femenino. Un ejemplo de ello se puede ver en la obra que nos habla del *Perfil antropométrico y fisiológico* cuyo eje se compone en el contraste entre un maniquí con medidas idealizadas, colocado dentro de una urna de vidrio, y la silueta de una mujer dibujada con las medidas antropométricas de una mujer peruana en una de las caras de la urna (sobre la silueta se escriben las medidas de las circunferencias de tórax, brazo, cintura y pantorrillas).

En este contexto, definido por la violencia política, algunos autores como Castrillón consideran que: “... las restricciones económicas y la continua devaluación presentes en las décadas del setenta y del ochenta, hicieron que nos alejáramos de los centros de influencia cultural y nos retrajéramos a buscar dentro de nosotros mismos. No había en

el mercado materiales para pintar, ni revistas que informaran sobre lo que pasaba en el mundo” (Castrillón 2003). En ese sentido, creo que hay que considerar también las posibilidades de expresión de estos momentos que permitieron construir distintos lenguajes que claramente desplazarían los estándares convencionales dentro de un expresionismo figurativo que apela a otros registros y que permiten que la escena estética limeña genere otras sensibilidades. Así pues, esta “retracción” sería un espacio de experimentación para ir consolidando imágenes que reconceptualizan el cuerpo, la diferencia sexual y los estereotipos de género.

Bajo esta circunstancia de polarización en términos generales, fueron pocos los y las artistas que conceptualizaron su obra alrededor de los temas sobre diversidad de género. Además, concretamente, habría que señalar que la producción plástica en la que se rompe con la representación clásica del cuerpo del hombre heteronormativo, asociado a la virilidad, la fuerza y el dominio, no solo es escasa, sino que hasta los trabajos más actuales aún son materia de polémica y pedidos de censura por parte de algunos sectores de la población.

De esta manera, en el primer quinquenio aparece en la escena limeña el Grupo Chaclacayo¹³ (1982 – 1994), cuya propuesta representa la intersección de distintos ámbitos en torno al tratamiento del cuerpo, y en particular hay que hacer énfasis en el trabajo de Sergio Zevallos, el cual ha sido resaltado por la crítica y los estudios de arte de los últimos años. La producción artística de Sergio Zevallos (1962) va a manifestarse de una forma bastante corrosiva. Él, dentro del grupo, va a realizar pinturas, fotografías, videos y performances en las cuales utiliza al cuerpo como soporte para señalar las épocas de violencia que se estaban viviendo durante los años ochenta.

De este modo, Chaclacayo va a producir obras en donde se entrelaza lo sangriento, lo pornográfico homosexual y lo religioso, como una manifestación crítica hacia el Estado y a una sociedad que venía arrastrando las carencias del pasado, situando los orígenes de la violencia en el Perú: “en las ideas y modelos de capacidad y heteronormatividad, los cuales son integrales a la guerra declarada contra los sujetos que desobedezcan los regímenes hegemónicos de los 'normal' y contra aquellos cuerpos que no son útiles para las demandas productivas del capitalismo –los seropositivos, los discapacitados, los transgénero, los sin papeles, entre otros” (López 2014: 16).

¹³ Grupo conformado por Raúl Avellaneda, Helmut Psotta y Sergio Zevallos.

Destacan fotografías como *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción I* (1986) (fig. 5) o *Velatorio* (1983) (fig. 6), en las que se hace referencia a escenas de sexo homosexual que llaman la atención por la crudeza y lo explícito de las mismas. Asimismo, al equiparar la gestualidad de los cuerpos representados a los martirios religiosos, Zevallos señala, dentro de su discurso, una crítica ácida hacia la iglesia católica, especialmente, recurre a la imagen de Santa Rosa de Lima, realizando pinturas, grabados, series fotográficas y performances en las que traviste a esta santa. *Rosa Cordis* (1986) (fig. 7) es el ejemplo más conocido, en esta serie se retrata a sí mismo emulando a Santa Rosa semidesnuda, al mismo tiempo que deja expuestos sus genitales embadurnados de fluidos rojos que simulan sangre.

... Zevallos modifica de forma obscena varios retratos históricos de Santa Rosa, embistiendo los discursos religiosos de sometimiento y profanando la imagen mística hasta convertirla en un paisaje sadomasoquista de fantasías incestuosas y homoeróticas. Los collages y dibujos de Zevallos revierten el autoritarismo racial y sexual que la memoria viva de la colonización ejerce sobre los cuerpos, poniendo en escena una representación de Santa Rosa en guerra donde el 'blanqueamiento' histórico de su imagen producto de su canonización es confrontado por los deseos sexuales reprimidos y sus orígenes mestizos (López 2014: 13).

Figura 5

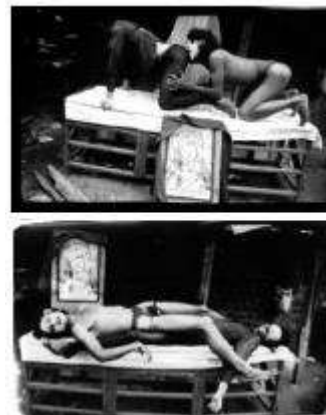


Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción I
(1986)

Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo)

Fuente: Miguel López. Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994). 2014.

Figura 6



Velatorio (1983)
Sergio Zevallos

Fuente: <https://liviabenavides.com/wp-content/uploads/2018/03/Sergio-Zevallos.pdf>

Figura 7



Rosa Cordis (1986)

Sergio Zevallos

Fuente: <https://liviabenavides.com/wp-content/uploads/2018/03/Sergio-Zevallos.pdf>

En ese mismo contexto, uno de los primeros artistas en presentar en su obra una experiencia homosexual desde los inicios de la década de los ochenta, es Jaime Higa (1960). Si bien éste va a presentar una producción plástica y visual con un contenido influenciado por la violencia y masacres que a diario eran noticia en la prensa peruana; paralelamente, una preocupación por su propia identidad de género fue representada en gran parte del corpus que configura su obra. Es así que Higa inicia la producción de una serie de collages en los cuales reunía, mediante recortes, a hombres musculosos desnudos y semidesnudos tomados de medios gráficos eróticos y de revistas fitness, y los colocaba sobre escenarios extraídos de revistas de espacios interiores (salas, comedores, cocinas, etc.) que aludían a un modelo exitoso de familia (fig. 8). Cabe resaltar que Higa trabajó durante el final de los ochenta con Magia, grupo de teatro que abordó la problemática de la diversidad sexual en sus propuestas. En esa época, claramente, el abordar dicho asunto era un tema difícil, quizás el temor y la falta de empatía de un gran sector de la población, no generan un entorno adecuado para que, durante los mismos años del conflicto, se desarrolle una producción escénica capaz de evidenciar la presencia LGBT en el Perú. No obstante, pequeños grupos de teatro, dirigidos hacia una concurrencia de público específicamente homosexual, y muchas veces a puertas cerradas, tienen como iniciativa producir performances teatrales con contenido sobre la identidad de género. Bajo esta circunstancia, Jaime Higa se une al grupo de teatro Magia para dirigir y protagonizar

pequeñas historias en las que aludía simbólicamente a sus propios cuestionamientos sobre su identidad sexual y el entorno represor en el que vivía (fig. 9).

... en 1988, dirigió la performance *Una lágrima para Virginia* en el Centro de Arte y Cultura *Magia*, la cual fue filmada en video. Higa repite el mismo maquillaje frente a una pequeña escenografía que recreaba el interior de un espacio doméstico: un sofá, un velador negro sobre el cual se encontraban un delineador de ojos y un lápiz labial y, dentro del cajón, un espejo roto, con los cuales interactuaba. La performance comenzaba con un grito, para luego desarrollarse en el más absoluto silencio. Higa parece establecer diálogos involuntarios con elementos del teatro kabuki, una forma de teatro japonés que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de elaborados maquillajes... (López 2016: 74).

Figura 8



S/t (1988)
Jaime Higa

Fuente: Miguel López. *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015*. 2016.

Figura 9



Obra escénica producida por el Grupo Magia (1990)
Dirección: Jaime Higa

Fuente: Miguel López. *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015*. 2016.

Posteriormente, en la década del noventa, estos collages van a decantar en la creación de las series *Fallen angels* (1999) y *Boys on film* (1999) (fig. 10).

Higa realiza estos fotomontajes con recortes de catálogos de productos comerciales junto a personajes extraídos de revistas pornográficas, los cuales recubre con patrones gráficos repetitivos, telas de encaje y bordado blanco. Estas imágenes de interiores domésticos exhiben de forma paródica un dislocamiento entre esos cuerpos 'fallidos' para la norma sexual y un patrón de éxito social asociado a la acumulación de riqueza y a los modelos de familia heterosexual (López 2016: 84).

Figura 10



Boys on film (1999)

Jaime Higa

Fuente: Miguel López. El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015. 2016.

Asimismo, su acercamiento al movimiento subterráneo peruano lo estimula a incorporar referencias punk entrecruzadas con historias homosexuales (fig. 11), la idea era generar una tensión alrededor de un espacio, que debido a su carácter anárquico, se encontraba asociado a los estereotipos masculinos heterosexuales más tradicionales:

Los collages aproximan la iconografía de rudeza y hostilidad del movimiento punk a las estéticas gay sadomasoquistas, incorporando cadenas, púas, incisiones, y referencias a la subcultura leather. Las imágenes son paisajes oníricos del placer que mariconizan las estéticas asociadas al rock duro, desafiando los ideales políticos de comportamiento heterosexual asociados al discurso contracultural (López 2016: 84).

Figura 11



S/t (1988)

Jaime Higa

Fuente: Miguel López. El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015. 2016.

Otro grupo de obras de Higa da cuenta de una producción sobre el tema homosexual con un lenguaje más sensible y trágico, por un lado, y asociado a la historiografía del arte, por

otro lado. Probablemente partiendo desde su propia experiencia configura una estética en la que enlaza el drama con el erotismo. Es así que nos encontramos con las obras *En la cruz* (1989) (fig. 12) o sus propias versiones de los famosos cuadros *La libertad guiando al pueblo* (2003) (fig. 13) y *Frida pintada por Paul* (2000) (fig. 14). *En la cruz* (1989) es una instalación en la que el artista ha delineado su silueta con un conjunto de rosas rojas dejando un vacío en el espacio que delinea su corporalidad y que en su gestualidad evoca a una crucifixión. Utilizar su propio cuerpo como molde es una suerte de realización de un autorretrato, en el cual se puede percibir su preocupación alrededor de una condición homosexual que en aquella época de temor generaba, no solo exclusión, sino también violencia:

Aquella instalación puede ser leída también como la agonía de un cuerpo estigmatizado por su sexualidad: un cuerpo cuyo exterminio no depende ya únicamente de la violencia producto de la guerra sino de los procesos de limpieza social que equiparan homosexualidad y muerte, promiscuidad y criminalidad. Algo que se refuerza aún más durante los años 80, época en que la crisis de VIH/SIDA impulsó el surgimiento de nuevas formas de control del cuerpo (López 2016: 106).

Figura 12



En la cruz (1989)

Jaime Higa

Fuente: Miguel López. *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015*. 2016.

Por otra parte, en *Frida pintada por Paul* (2002) y *La libertad guiando al pueblo* (2003), se retrata a sí mismo como personaje principal, la propuesta de colocar a un homosexual como protagonista de una producción artística que se ha caracterizado por mostrar como centro de atención a personajes femeninos o masculinos que encajen dentro de los estereotipos patriarcales y que ha excluido de la historia del arte a las personas LGBT, tiene la clara intención de generar rupturas y reflexiones acerca de los modelos hegemónicos impuestos desde las escuelas de arte: “Es como si se tratara de colocar en

cortocircuito la percepción plástica misma, replanteando formas pictóricas establecidas en lenguajes que le son supuestamente ajenos. En realidad toda [su] obra pareciera estar marcada por este continuo desplazamiento de géneros. Artísticos y sexuales” (Buntinx 1990: 23)¹⁴.

Figura 13



La libertad guiando al pueblo (2004)
Jaime Higa

Fuente: Miguel López. *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015. 2016.*

Figura 14



Frida pintada por Paul (2002)
Jaime Higa

Fuente: Miguel López. *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015. 2016.*

En el mismo periodo, también podemos contar con la obra de Jaime Romero (1960), egresado de la Facultad de Artes Plásticas de la PUCP, éste va a trabajar en su obra con una estética *camp* bajo un formato con mayores sutilezas y entrelíneas. Romero va a desarrollar composiciones en las que utiliza la autorrepresentación y la de otros cuerpos masculinos, usando gestualidades homoeróticas y mostrando cuerpos desnudos o semidesnudos (fig. 15 y fig. 16). En sus trabajos va a predominar una reminiscencia al desnudo artístico clásico griego, exaltando la belleza del cuerpo masculino y conjugando el estudio anatómico con el ideal estético de perfección que puede contener un cuerpo. Además, va a incorporar elementos barrocos y en muchos casos se va a valer de soportes

¹⁴ En: Giuseppe Campuzano. *Museo Travesti del Perú*. 2007.

que asemejan a retablos o altares de iglesias (fig. 17), articulando una narrativa saturada de especificidades propias:

A mediados de los años '80, Jaime Romero hizo su aparición con un conjunto de obras en las que el soporte comprendía variantes de los formatos del altar-retablo y del armario (ropero). El artista los llamo 'relicarios', señalando su carácter de contenedores de cosas sagradas. Su humor se hacía evidente, sin embargo, en todo el proceso: desde la proliferación de figuras humanas alusivas a un repertorio manierista (con abundancia de desnudos masculinos de cabezas afeitadas) hasta la ornamentación sobresaturada, de vivos colores, emparentada a una estética kitsch limeña... (ALVARADO 2006: 66).

Figura 15



Desnudo masculino (2001)

Jaime Romero

Fuente:

<http://www.jaimeromero.net/obras/obras.html>

Figura 16



Sueño de Jacob en la cabecera de piedra

(1989)

Jaime Romero

Fuente:

<http://www.jaimeromero.net/obras/obras.html>

Figura 17



Paz y bien (1988)

Jaime Romero

Fuente: <http://www.jaimeromero.net/obras/obras.html>

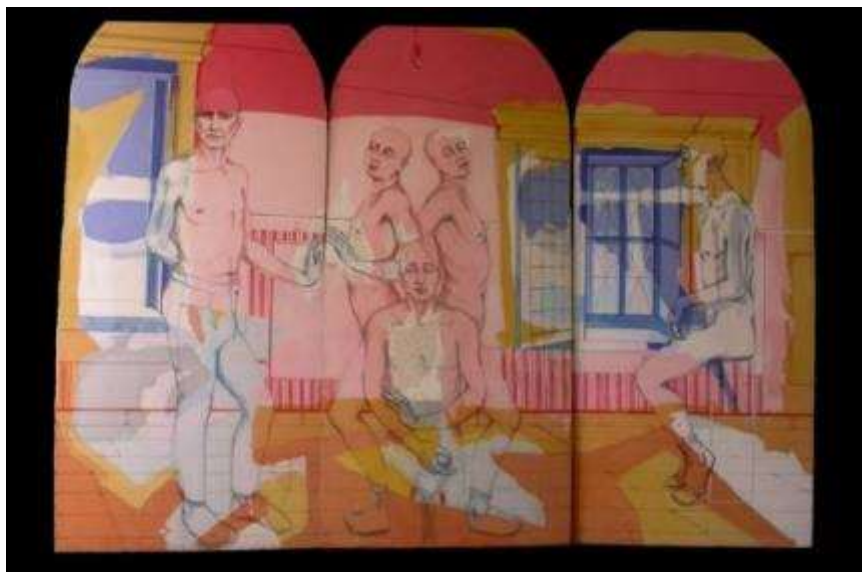
Sin embargo, la característica más resaltante en la obra de Jaime Romero va a ser el uso de un eje temático que gira alrededor de los pasajes de las escrituras judeocristianas, intersectando dos conceptos que en teoría podrían resultar antagónicos: el erotismo y la religión (fig. 18 y fig. 19), valiéndose de “personajes bíblicos como pretexto para una cierta narración de hechos que, presentados como históricos y pasados, son sin duda perfectamente presentes y vigentes” (Román 1995)¹⁵, logrando conjugar ambos aspectos sin que visualmente se produzca una sensación de mordacidad, sino más bien que su propia devoción religiosa¹⁶ se ve reflejada en su obra:

Figura 18

Figura 19

¹⁵ En: Jaime Romero. *Críticas*. S/f. <http://www.jaimeromero.net/criticas.htm>

¹⁶ El artista ha manifestado en diversas entrevistas ser una persona muy religiosa y estar inmerso dentro de las actividades de la iglesia a la que pertenece.



Miserere nobis (1988)

Jaime Romero

Fuente: <http://www.jaimeromero.net/obras/obras.html>



José tu siervo vendido, amén, amén (1989)

Jaime Romero

Fuente: <http://www.jaimeromero.net/obras/obras.html>

La calma, éxtasis, es lo que reflejan sus obras. Sin excepción reflejan ese mismo estado sereno, ese mismo sentimiento que podría llamarse religioso que él posee de la vida. Diversificando y enriqueciendo sus experiencias y reduciendo la pintura a sus fuerzas más elementales. También vemos, justamente, como la curva de expresión alcanza el máximo despojo de la fuerza expresiva, al mismo tiempo dando a la armonía un lugar más preponderante (Bernuy 1988)¹⁷.

En este periodo también se pueden colocar diversas expresiones de la representación de la diversidad sexual, lo cual da cuenta de la progresiva consolidación de imágenes dentro de los imaginarios sociales. Un ejemplo de ello es la obra de Christian Bendayán (1973), quien utiliza en sus pinturas autorretratos y personajes sacados del imaginario colectivo de su tierra natal, Iquitos. Representando el estereotipo que se tiene del homosexual en la selva, valiéndose de una estética popular y colores estridentes que se alejan de las pinturas tradicionales ejecutadas desde las escuelas de arte limeñas. En algunos casos muestra la realidad de las actividades cotidianas que están relacionadas al quehacer de los homosexuales en la selva peruana, escenas de peluquería (fig. 20) o certámenes de belleza (fig. 21), configurando gestualidades corporales sensuales que, de alguna forma, exaltan sin censuras el ambiente alegórico de la Amazonía: “Acompaña a esto una aproximación a la figura que admite la sensualidad inherente a lo físico, propia de un cuerpo o de un

¹⁷ En: Jaime Romero. *Críticas*. S/f. <http://www.jaimeromero.net/criticas.htm>

objeto, pero que imprime una orientación a su afloramiento: marca claramente, aislando sin desgarrar, lo que ya existe como diferente-o lo que el artista juzga que puede y debe ser reconocido como tal-en el ámbito de lo real y efectúa su rescate” (Villacorta 2007). Sin embargo, también encontramos otro tipo de producción en la que el mismo artista se autorretrata travistiéndose y emulando a íconos religiosos y populares de la Amazonía peruana (fig. 22), composiciones a partir de las cuales sugiere una reivindicación de los sectores LGBT más marginados e invisibilizados, especialmente en las provincias peruanas, en donde la discriminación es más visible y el excluido es menos protegido.

Figura 20



Estética center (1998)
Christian Bendayán

Fuente: Gustavo Buntinx y Rodrigo Quijano. Christian Bendayán: *Un pintor de la selva (urbana)*. 2007.

Figura 21



Cuando va cayendo el sol (2000)
Christian Bendayán

Fuente: Gustavo Buntinx y Rodrigo Quijano. Christian Bendayán: *Un pintor de la selva (urbana)*. 2007.

Figura 22



Autorretrato (1997)

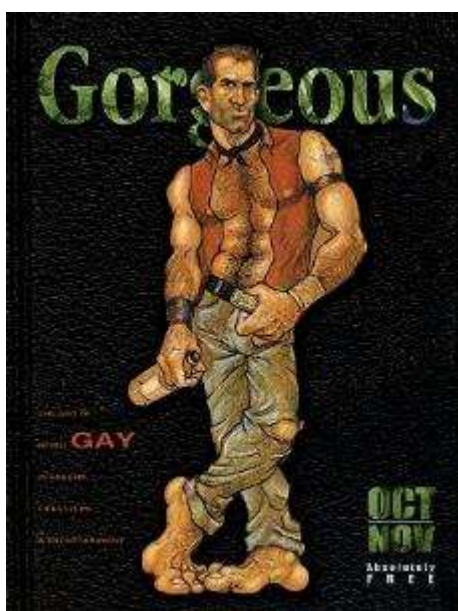
Christian Bendayán

*Fuente: Gustavo Buntinx y Rodrigo Quijano.
Christian Bendayán: Un pintor de la selva (urbana).
2007.*

Resulta significativo que la imagen recurrente en la producción de Bendayán sea no la del homosexual sino la del travesti (Cuando va cayendo el sol, 2000). La del travestismo en sus sentidos más amplios y complejos. No la indiferenciación de lo sexual sino sus incesantes desplazamientos. Sus trastrocamientos. A veces incluso místicos: un sesgado autorretrato (1997) traviste al artista como Virgen andina. Otro lo ubica en la estampa de Sarita Colonia: la santa no reconocida de la migración, que lo es también de las represiones sexuales finalmente rebasadas por una cultura mestiza y nueva. Una Promesa Cultural surgida de lo más promiscuo y 'sórdido' de nuestra contemporaneidad (Buntinx 2007: 18).

No es posible dejar de mencionar un artista poco estudiado, Pedro Santillana (1968-2014), conocido por su seudónimo, Pedro Palanca. Este artista limeño es probablemente el único en el campo estético peruano, aunque desarrolló su carrera fuera del país, que concibió una gráfica dedicada a un homoerotismo fetichista centrado en los pies, que emulaba en muchos aspectos a los trabajos de Tom de Finlandia, Blade, Boyway, entre muchos otros. (fig. 23)

Figura 23



Palanca in Gorgeous Magazine cover

Fuente:

http://www.geocities.ws/palanca_feet/palart/palart.htm?fbclid=IwAR3wNAZO-OIOi7BS-nqLFfTat3tUFV43I9q5GufK80jUX_czrw9u6Sv5Ahc

Todos estos elementos nos hablan de la conformación de espacios y sujetos que dinamizan el deseo homoerótico en términos de la imagen, en sentido estricto, este escenario es muy complejo, ya que hablamos de la creación de un campo propiamente dicho, en donde por ejemplo también debe integrar la novela de los noventa, como por ejemplo la obra *No se lo digas a nadie* (1994) de Jaime Bayly y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, entre otras formas de expresión y creación. En lo que respecta a producciones comerciales de teatro, si bien personajes homosexuales han aparecido en diversidad de obras en el Perú, ha sido siempre como personajes secundarios y en torno a los cuales no giraba la temática de la puesta en escena. Es recién a partir de los años noventa cuando se evidencia un interés –aunque bastante sesgado– por reproducir temáticas LGBT para un público general. En el año 1998 se estrena la obra de teatro *La Jaula de las locas*, dirigida y protagonizada por Ricky Tosso, en la que participaron Ricardo Fernández, Ernesto Pimentel, y las artistas transgénero Coco Marusix y Naamyn Timoyco. Esta producción era una adaptación de la obra del mismo nombre estrenada en Francia en 1973 y su trama giraba alrededor de la vida de una pareja de homosexuales quienes están a punto de convertirse en consuegros de una pareja conservadora y homofóbica. Su adaptación en Lima fue considerada un éxito, siendo llevada a escenarios de provincia e incluso se llegó a televisar en señal abierta generando altos niveles de rating. Sin embargo, habría que entender la aceptación de esta obra tratándose de una

comedia en la que se presentaba a los personajes homosexuales exageradamente afeminados y bajo los estereotipos patriarcales (aquellos que permitieron la construcción del homosexual como un sujeto humorístico en los que no se cuestionaba de forma crítica el discurso homofóbico, sino que más bien se reproducía el modelo de homosexual excluido de la sociedad usándolo como un recurso de entretenimiento). Bajo otra perspectiva, en el año 1999 se estrena la obra *Los recuerdos de Monique o la velada opción homosexual*, protagonizada y dirigida por Miguel Alejandro Roca, su trama narraba la vida trágica de mujeres que recordaban épocas pasadas de fama, amores no correspondidos, envidia y que habían ocultado una identidad homosexual. En este caso el concepto de la condición LGBT era de un lenguaje más sensible, pero basado en historias de las grandes cantantes y actrices de Hollywood, es decir, aún no había un acercamiento a la problemática del homosexual dentro de la sociedad peruana, sino que se trata de personajes creados bajo perspectivas occidentales.

Este proceso encuentra un gran catalizador en el proyecto cultural Encuentros con el arte, una experiencia única en el Perú, que duro entre 1997 y 2007, promovida por Carlos Cosme y Alejandro Merino. Dicha propuesta siempre realizada durante el mes de junio en torno al día del orgullo gay, luego LGBTI, construía un espacio de exposición de obras referidas a la temática, además promovía la realización de concursos donde los y las artistas podían presentar sus trabajos en torno a la diversidad sexual en diversos campos de las prácticas estéticas. En ese sentido, Encuentros con el Arte se presenta como un espacio catalizador no solo desde la creación, sino del consumo, ya que en la práctica fue el primer y único lugar masivo en la ciudad de Lima, donde era posible interactuar con referencias claramente homoeróticas y transgeristas.

Así pues, teniendo en cuenta a Encuentros con el Arte como el referente temporal, se puede afirmar que después del 2000 se consolida una imagen de la diversidad sexual en la escena limeña. En ese momento surgen aristas como Héctor Acuña, Giuseppe Campuzano y Javier Vargas de cuyas obras hablaremos el siguiente capítulo. Sin embargo, es importante mostrar la diversificación de la producción de la imagen y la complejización de las representaciones sociales en torno a nuestro tema

Por ejemplo, en lo que respecta a contenidos LGBT en el cine peruano, un caso que podría equipararse al éxito de *La jaula de las locas* en el teatro, es el de la película *No se lo digas a nadie* (1998) de Francisco Lombardi, cinta basada en el libro del mismo nombre de Jaime Bayly, la cual narra la historia de un joven homosexual que se enfrenta al dilema

de tener que vivir bajo los estándares establecidos por la sociedad heteronormativa ocultando su verdadera identidad sexual. Ésta es la primera película comercial en el Perú con un alto contenido homoerótico, que a pesar de la polémica, algunos episodios de censura y una crítica poco favorable asumiéndola como una película frívola, resultó ser un éxito de taquilla.

Iniciado el siglo XXI, se realizan producciones cinematográficas con contenidos más dramáticos. A diferencia de las artes plásticas, en las que la lectura de las obras es bastante amplia debido al carácter metafórico que observar un objeto puede suponer, el cine es capaz de sumergir al espectador en la problemática misma que está tratando, debido a que el lenguaje audiovisual y narrativo que utiliza es el más cercano al que usamos en la vida cotidiana. De este modo, Palito Ortega Matute realiza la cinta *El pecado* (2006), primera película peruana que cuenta la vida de un personaje trans. El protagonista llamado Eduardo es un niño ayacuchano, quien desde su adolescencia se ve envuelto en un conjunto de violencias y abusos por asumir su identidad de género. Dicha película es un documento de denuncia que muestra la complejidad de vivir en el Perú como una mujer trans. Esta película señala a la pobreza y la falta de educación como factores de mayor discriminación hacia las personas homosexuales y transgénero, y somete al protagonista a tragedias y agresiones, que impactan al espectador por la crudeza de las escenas.

Luego, Javier Fuentes-León dirige la película *Contracorriente* (2009), una historia que devela la doble vida de Miguel, casado y en espera de su primer hijo, que además mantiene una relación clandestina y homosexual. El drama se intensifica cuando su amante muere y la relación que éstos tenían queda en evidencia, generando una serie de conflictos entre Miguel y su entorno familiar. El cortometraje *Loxoro* (2012), dirigido por Claudia Llosa, narra la historia de la búsqueda de una mujer transgénero a su hija – también transgénero– después de que ésta desapareciera misteriosamente. La búsqueda es una excusa a partir de la cual el espectador puede conocer los espacios por los que transitan las transexuales en Lima y entender que para defenderse de la marginación se desenvuelven dentro de círculos cerrados, habiendo incluso creado un idioma propio al cual llaman *loxoro*, de ahí el título de la cinta. Finalmente, Carlos Ciurlizza dirige *Sebastián* (2015), historia que se desarrolla en un barrio de clase media en Chiclayo, a donde Sebastián retorna, después de haber residido en el extranjero por varios años, para enfrentarse a la discriminación de sus conocidos y reflexionar acerca de los prejuicios que sufriera durante su pasado.

Por otro lado, en relación con el teatro, es recién después de la puesta en escena en el debate político de la propuesta por la Unión Civil en el Perú en el año 2013, que se genera una ola de respaldo hacia el proyecto de ley que se comienza a reflejar en diversas formas de arte de modo más consecuente. En el año 2014 se estrena la obra *Desde afuera* dirigida por Sebastián Rubio y Gabriel de la Cruz, la cual aborda los dilemas que enfrentan cinco personajes de diferentes edades, con identidades LGBT en la ciudad de Lima. Esta producción pertenece al género del teatro documental y tiene como finalidad aportar desde el arte para conseguir el reconocimiento de los derechos a favor de la diversidad sexual:

Esta obra reúne a cinco personas de diferentes generaciones que cuentan en escena cómo es ser parte de la comunidad LGTB y vivir en Lima. Esta obra tuvo como objetivo romper los mitos sobre esta comunidad a través de las historias personales de los protagonistas y generar reflexión sobre la vulnerabilidad de esta en un país que aún no reconoce sus derechos. En este caso, las historias también estuvieron acompañadas de fotos, recuerdos, canciones y cartas personales de los performers en escena (Dávila 2018: 40).

Como correlato a *Desde afuera*, en el año 2015 se estrena la obra *Un monstruo bajo mi cama* de Gabriel de la Cruz, la cual narra los testimonios de cinco jóvenes que atraviesan un momento difícil al confesar su homosexualidad a sus madres. Y bajo la misma premisa, en el 2016 se estrena *Cuando seamos libres* dirigida por Carolina Silva Santisteban, esta vez compartiendo el testimonio de dos gays y dos lesbianas frente a un contexto de contenidos en las redes sociales cargadas de violencia hacia las personas LGBT. Asimismo, se puede agregar que desde el 2017 se viene realizando el Festival Internacional de Artes Escénicas por la Diversidad, el cual congrega producciones escénicas del Perú y el extranjero que giran alrededor de esta problemática y que tiene como principal propósito sensibilizar al público sobre dicho tema.

Finalmente, en el ámbito de las artes plásticas se ha ampliado la cantidad de artistas en cuyo trabajo aborda algún aspecto de la diversidad sexual. Se puede mencionar a Enrique La Cruz, Andrés Chávez Alcorta con su muestra *El Color prohibido* (2016). Por ejemplo, también se puede mencionar la exposición *La noche de las gardenias* (2017), cuyo centro temático gira en torno al momento en el que integrantes del MRTA ingresan, en el año 1989, en el club nocturno Las Gardenias en Tarapoto y asesinan a ocho personas trans y gays bajo la consigna de la *limpieza social*. En esta exposición se presentan artistas como Giuseppe Campuzano (de manera postuma), Juan Carlos Goicochea, José Barboza-Gubo, Andrew Mroczek, Natalia Revilla y Christian Bendayán, quien presenta la pieza *La huida* (2017) (fig. 24). En dicha obra, Bendayán retrata a un grupo de mujeres transgénero en

una balsa, representando a las sobrevivientes de la matanza, una de ellas abraza a un retrato *in memoriam*, y aunque todas se encuentran con gestualidad sosegada y melancólica, son recreadas quemando la bandera del movimiento terrorista. Esta imagen se presenta como una suerte de remembranza y reivindicación hacia las víctimas, homosexuales y transgénero, de la persecución y violencia, tanto de los grupos terroristas como de parte de los grupos paramilitares.

Figura 24



La huida (2017)

Christian Bendayán

Fuente: <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/noche-gardenias/sinopsis.html>

También se puede mencionar a Juan José Barboza-Gubo (1976), quien se une al estadounidense Andrew Mroczek (1977) para producir cuatro proyectos en los que tratan temas que entrecruzan la masculinidad, la sexualidad, la identidad de género y los efectos del sistema patriarcal dentro del imaginario colectivo peruano, asimismo, tienen como finalidad visibilizar los derechos de homosexuales y transexuales en el Perú. La muestra *Canon. Vírgenes de la Puerta* (2018) estuvo compuesta por una serie fotográfica en la que retratan a mujeres transgénero semidesnudas portando elementos alusivos a la religiosidad popular en nuestro país (fig. 25 y fig. 26), de modo que nos encontramos frente a cuerpos andróginos, en donde lo masculino se conjuga con lo femenino generando una ruptura de los estereotipos que suelen presentar a ambos conceptos como géneros excluyentes uno del otro:

En esta serie, los personajes se encuentran insertados en escenarios especialmente escogidos para remarcar la idea de un contexto en situación de abandono y ruina, en contraposición a la presencia contundente de estos personajes, se convierten en testigos

de un proceso de cambio y evolución de los actuales panoramas sociales, la apertura por la inserción de un nuevo 'canon' que representa las identidades propias de esta comunidad, hoy en día visibles e innegables (PERALTA 2018).

Figura 25



*Proyecto: Canon. Vírgenes de la Puerta (2018)
Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek
Fuente: Imágenes enviadas por Juan Peralta*

Figura 26



*Proyecto: Canon. Vírgenes de la Puerta (2018)
Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek
Fuente: Imágenes enviadas por Juan Peralta.*

Padre Patria (2014 – 2018) (fig. 27) es un video conformado por una sucesión de fotografías de espacios en los que se han cometido asesinatos de odio en contra de la comunidad LGBT en el Perú, las imágenes –exentas de violencia– se van mostrando, una tras otra, acompañadas por leyendas que narran las historias de los crímenes: “Mientras que el paisaje peruano a menudo se celebra por su rica historia, la serie *Fatherland* (2014-2018) cambia esta percepción y ofrece una narrativa contraria, exponiendo a los espectadores las cicatrices que nacen de décadas de una implacable epidemia de odio” (Barboza-Gubo y Mroczek 2018b). Por otro lado, la exhibición fotográfica *Los chicos* (2018) (fig. 28) muestra retratos de jóvenes homosexuales, éstos se encuentran totalmente desnudos y exhibiéndose con una naturalidad cotidiana, es decir, eximidos de poses que puedan remitirnos a los paradigmas de la masculinidad impuesta en nuestra sociedad. Finalmente, los artistas presentaron un cuarto proyecto llamado *Anda* (2018) (fig. 29), pequeño corto en el que se recrea, en un escenario oscuro y vacío, una procesión religiosa. El video muestra un pequeño recorrido simbólico, de ida y vuelta, en donde ocho hombres desnudos llevan sobre sus hombros un anda vacía:

En este espectáculo, el anda vacía es llevada por ocho homosexuales peruanos en diferentes etapas de aceptación personal o pública de su sexualidad. Están confinados a una estructura cuyo peso inflige dolor y cuya forma rígida impone un movimiento inmutable y unificado: movimiento lento y hacia adelante. Como antagonista, la efigie invisible inhibe a los portadores de lograr una verdadera auto aceptación y síntesis de identidad (Barboza-Gubo y Mroczek 2018a).

Figura 27



Proyecto: Padre Patria (2018)
Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek
Fuente: Imágenes enviadas por Juan Peralta

Figura 28



Proyecto: Los chicos (2018)
Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek
Fuente: Imágenes enviadas por Juan Peralta

Figura 29



Proyecto: Anda (2018)
Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek
Fuente: Imágenes enviadas por Juan Peralta.

Finalmente, Andrés Miró Quesada (1986), en su corta trayectoria artística, ha realizado una obra pictórica en la que trasgrede al modelo del hombre patriarcal y heteronormativo (fig. 30 y fig. 31), representando cuerpos hegemónicos masculinos, con atributos asociados a la virilidad –hombres con barba, musculosos o uniformados–, a los que le añade elementos que feminizan o infantilizan esta masculinidad –ropa interior de mujer o juguetes–, de modo que rompe con lo establecido generando reacciones “que pueden ir desde la mirada evasiva, la risa, hasta la aceptación de quien se resiste a reconocer la virilidad ajena” (Quijano 2016). La idea principal de su obra radica en desmontar los estereotipos de género, buscando igualar el imaginario que se les ha asignado a los hombres con el establecido para las mujeres, presentando personajes *multigénéricos*:

Me gusta mostrar elementos de la figura masculina. Siento que no está muy 'normalizada' dentro del común denominador cultural. Todavía hay muchos tabúes, mucho shock con la presencia del hombre en el erotismo y creo que siempre he

intentado romper con esa premisa. Uno puede ver la imagen de una mujer casi calata en paneles yendo al sur y, lo halles sexy o no, lo sientes normal. Ya es parte de una realidad cultural que tiene años. Sin embargo, el hombre todavía se siente muy brusco, muy chocante. Pero a fin de cuentas, es lo mismo. Es un cuerpo, es algo que se debería –y podría– mostrar sin ningún pudor (Miró Quesada 2014).

Figura 30



S/t (2011)
Andrés Miró Quesada
Fuente:

<http://andresmiroquesada.blogspot.com/>

Figura 31



S/t (2009)
Andrés Miró Quesada
Fuente: <http://andresmiroquesada.blogspot.com/>

Se puede desprender de lo anterior, que el panorama dentro de las artes plásticas y visuales, que involucra una ruptura con los moldes masculinos hegemónicos mediante representaciones de corporalidades homosexuales o transgénero, se ha manifestado de manera progresiva dentro de las últimas cuatro décadas en el país, denotando una creciente preocupación en el tema de contenidos LGBT en las artes peruanas, y sobre todo una complejización de dicha representación.

En términos generales, se puede desprender que el tema LGBT dentro de la producción artística en el Perú, durante las décadas de los ochenta y noventa, se vio desplazado a favor de contenidos que se concentraban específicamente en el temor que generaba el conflicto armado y los manejos políticos que se le dieron a aquellos hechos; mientras en otros países occidentales los movimientos homosexuales ya luchaban por el reconocimiento de sus derechos. Una suerte de recuperación del aislamiento en el que nos encontrábamos, recién se vislumbra durante la transición hacia el siglo XXI, y es durante las dos primeras décadas de éste, en las que se ha puesto en el debate la problemática LGBT, lo cual ha decantado en la ejecución de material artístico en torno a este tema.

3. Trastocar: Campuzano, Acuña y Vargas

En la ruta del contexto de los últimos 40 años analizado anteriormente, hay tres figuras importantes de la escena artística contemporánea en Lima a partir de los años 2000: Héctor Acuña, Giuseppe Campuzano y Javier Vargas. A pesar de no ser los únicos artistas que abordan la diversidad sexual, en este capítulo abordo su trabajo comparativamente con el fin de encontrar nudos y tensiones debido a la importancia de sus propuestas, la cual radica en profundizar una mirada de la diversidad sexual más allá de la diferencia sexual, es decir, aquella diferencia construida desde y por el patriarcado que pretende que lo femenino y lo masculino son intrínsecamente distintos y cuya mejor expresión es el sexo como categoría social clasificatoria. Por ello, este capítulo centra su atención en responder a ¿cuáles son los desplazamientos en las representaciones sobre la diversidad sexual presentes en la obra de Acuña, Campuzano y Vargas?

3.1. Artistas, activismos e interdisciplinariedad

Un primer acercamiento a estos artistas escogidos nos permite observar como sus experiencias de vida comparten algunos espacios y tiempos comunes ubicados entre los setenta y los noventa. Criados durante el gobierno militar y las posteriores décadas insertas en la etapa de violencia política (1980-2000), sus biografías son síntoma de cómo una parte de la sociedad puede pensar los cuerpos en el *inter-dicto* conformado por los significantes y su desplazamiento.

El mayor de los tres fue Giuseppe Campuzano, quien nació en Lima el año 1969 y falleció en el 2013. Él llevo a cabo estudios profesionales de filosofía en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima y se desarrolló en actividades como investigador, artista, travesti, activista y escritor. Su trabajo se constituye mediante una amalgama entre lo visual y la escritura. Por un lado, su propia producción artística plástica y visual, así como su colaboración en los proyectos de otros artistas, ha sido parte de numerosas exhibiciones colectivas, entre las cuales se puede mencionar algunas: performance y registro fotográfico *El chismemóvil* (2000), proyecto de Cecilia Noriega-Bozovich; performance y video *Beauty false* (2003); performance *Edipo* (2003); video *Whatever happened to Campy Jane?* (2003); *El último brunch* (2001), fotografías para la exposición de Cecilia Noriega-Bozovich, *Entre lo real y simbólico* (2014); performance *Cortapelo* (2006); instalación en la muestra *eX²periencia* en la Sala Luis Miró Quesada Garland; participación de su obra en la Trienal de Chile (2009), en el Museo de Arte

Contemporáneo de Santiago; exposición colectiva *De cuerpo presente* (2014) en el Espacio Fundación Telefónica; exposición colectiva *La noche de las gardenias* (2017) en el Paradero Habana de Micromuseo ("al fondo hay sitio"), esta última de carácter póstumo

Por otro lado, como escritor y ensayista realizó los siguientes textos: *Museo Travesti del Perú* (2007), *Gender identity and travesti rights in Perú* en *Development with a Body. Sexualities, development and human rights* (2008), *Reclaiming travesti histories* (2009), *Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú en Bagoas* (2009), *Chamanes, danzantes, putas y misses: El travestismo obseso de la memoria* (2010), *Genealogía velada del futuro travesti* (2012), *Saturday night thriller* (2013), entre otros. En esta misma línea, cabe resaltar que también recibió un importante reconocimiento por su labor como activista y defensor de los Derechos Humanos LGBT y obtuvo una beca de la Foundation for Arts Initiatives.

Héctor Acuña nació también en Lima el año de 1971. Él es traductor, artista audiovisual, *drag* performer, curador independiente, promotor cultural, disc-jockey y actor/actriz y actualmente vive en España. Su producción se ha especializado en arte transgénero y performance multimedia. Según Héctor, la carta de nacimiento de su personaje Frau Diamanda, una *drag queen* en cuyas producciones, al transversalizar lo femenino y lo masculino, plantea una visibilización de los *otros* géneros excluidos del sistema patriarcal, se da en 1999 cuando algunos diarios peruanos realizan diversas crónicas sobre su trabajo. Sin embargo, su proceso creativo se puede remontar antes de 1995.

Como Frau Diamanda ha realizado una larga lista de performances, happenings, fotografías, shows y videos, entre ellos: la performance *Electronique* (2001) organizado por el MHOL en la Plaza Francia por el Día del Orgullo Gay; happening en la muestra *No helden* (2002) en la Casa Museo José Carlos Mariátegui; videoclip *Esclavos de la noche* (2001) para el grupo Voces de Adentro; performance *Burbujita* (2002) con el grupo Insumisión en el concierto Tributo a la Niñez en El Bunker Pub; presentación de Frau Diamanda y Raúl Jardín (2002) con el tema *Macht und lust* en la Casa Túpac; happening y lectura del manifiesto *El despuntar del iconoclasta* (2002) en la Segunda Maratón de Cuentos de la revista El Túnel en el Centro Cultural de España; happening *La Prótesis* (2002) en el Festival Arte Sin Argollas; performance *Narciso y tú* (2002) con el músico electrónico argentino Luis Marte en concierto Cailloma 2 Experimento Electrónico; performance *Sadoperformance* (2003) con Raúl Jardín y Antonio Quevedo en el Concierto Electrónico en La Noche de Barranco; happening e inauguración de muestra

Eros (2003) la Galería del Escusado en la librería La Casa Verde; performance *Mea culpa* (2003) en la Galería del Escusado en la librería La Casa Verde; performance *Lesbo-drag-performance* (2003) con la artista invitada Drag Cher en la muestra *Audio Transfer Protocol* de Sebastián Sun Cok en el Museo de Arte del Centro Cultural San Marcos; happening *Jironeando* (2003) con Drag Cher; performance *Narciso: un mito urbano* (2003) con Paruro en el Festival de Música Electrónica Contacto en el Centro Cultural de España; happening *La french* (2003) con Rosita y Giucamp en Fete de la Musique en Café Kitsch; performance *Funky dancer* (2003) con la artista invitada Drag Cher en Fete de la Musique en el Parque Municipal de Barranco; happening *Me on the catwalk* (2003) en el Desfile de Modas Colección Patricia Field en el Centro de Convenciones del Jockey Plaza; performance *Taleteller* (2003) con Raúl Jardín en Murphy's Irish Pub; performance *Mea culpa (Reprise)* (2003) con Omar Lavalle en el Festival Electrónico Cailloma 2; actuación en film *Condominio* (2003) del director Jorge Carmona; videoclip *A la Dietrich* (2003) de Angie Bonino en la Escuela de Artes Visuales Edith Sachs; videoclip *Electrik-pink-punk* (2003) de Abel Kavannagh para el Proyecto Musical Multimedia *Shockin' divas*; happening *Les negresses* (2003) con Giucamp para el concierto de Micky Gonzales en Eka Bar; videoclip *Fade to grey* (2003) con Raúl Jardín; performance *Eroholic* (2004) con Insumisión en la antesala al concierto del grupo argentino El Otro Yo en Local Free; performance *Geste: regarde moi, cela suffit* (2004) con Pauchi Sasaki en Espacio Danza; happening *Clonated* (2004) en el Concierto Electrónico en el Centro Cultural San Marcos; happening de promoción de la muestra *Peruvian beauty* de Susana Torres y Claudia Coca; muestra *Fraumorphing: experimento de estética* (2004) en el Centro Cultural de España; performance inaugural *En-Frau-Diamandizame (the Frau in me, the Frau in you)* (2004) en el Centro Cultural de España; performance *Siamese mess* (2004) con Carla Montalvo y Eliana Solórzano en concierto del grupo Flagelo Clériga en Yakana Bar; performance *Frau diamanda strikes back* (2004) en concierto del grupo Flagelo Clériga en Yakana Bar; performance *Aishmorphing (love ritual)* (2004) en presentación para el Instituto Hemispheric de la Universidad de New York en el Centro Cultural de España; happening *From mars to BBAA* (2004) en el boliche El Dorado Fiesta Divas & Divos en Buenos Aires; happening *Yellow for real* (2004) en Festival Horrisona en el Centro Cultural San Marcos; participación en muestra colectiva *Des-collar: Articulando Diversidades* (2004) en la Escuela Superior Autónoma de Nacional de Bellas Artes; happening *Warholian* (2004) con Miu Miu en la Fiesta Andy Warhol & The Factory en Casa Drama; asesoría de arte en el cortometraje *El inmortal* (2004) de Karen Bernedo; happening *Salsa*

dragging (2004) con Miu Miu y La Gatita en Casa Drama; performance *Fade to grey* (2005) con Lonaxs en White & Red Party; happening *Totally 70's* (2005) con Miu Miu en Disco Bambuda; performance *Sharing Eguren* (2005) con Pauchi Sasaki y Raúl Jardín en la Fiesta de Cumpleaños de Ricardo Ramón; performance *Vis-a-vis le fuck* (2005) en South Mayo Electronic Party; happening *Felliniesque* con Miu Miu en Casa Drama; performance *Suck this off* (2005) en Inka Club; performance *Narcissus: an urban myth* (2005) presentación especial para el Instituto Hemispheric de la Universidad de New York en CAFAE-SE; taller *La imagen distorsionada* (2005) dirigido por Sergio Zevallos en el Festival Simposio *Más allá del teatro*; performance fotográfica *Fuck establishment* (2005) en la Plaza de Armas; organización y curaduría de la Muestra *Gesto: simulacros de lo real* (2005) en el Centro Cultural de España; happening *Yellow-for-real* (2005) en Concierto Electrónico Horrisona en el Centro Cultural San Marcos; happening en la muestra *Armario* (2005) de Olga Engelmann y Mónica Pasco; proyecto multimedia *Les shockin' divas – LSD* (2006) en el Centro Cultural de España; producción de artículo *Reciclando tendencias* (2006) y entrevista en artículo *Curadores peruanos* en la Revista Facto 2; participación en taller *Experiencia: Arte contra el estigma y la discriminación* (2006); performance *La homofobia Mata (Velatorio/Romería/Intervención Pública)* (2006) por el Día Contra la Violencia y los Crímenes de Odio hacia Minorías Sexuales organizado por la Facultad de Salud Pública de la Universidad Peruana Cayetano Heredia; performance *El estigma y la mártir* (2006) con el Colectivo Las Cabras del Coño Norte (Frau Diamanda y Misia) por el Día contra la Violencia y los Crímenes de Odio hacia Minorías Sexuales; performance *De trakas y trapos* (2006) con el Colectivo Las Cabras del Coño Norte; aparición del artículo *El travestismo como práctica de acción-reacción / Discursos y mecanismos queer* (2006) en la Revista Virtual Lapsus; happening en desfile *Ángeles Blasfemos* (2006) en local Vampiros; performance *Disciplina* (2006) en el Museo de Arte de Lima; happening en la muestra *Posithiv* (2006) en el Centro Cultural de España; filmación del documental sobre Frau Diamanda (2006) para la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima; performance *Suck this off* (2006) en Bobo Bar; performance *Urbana deliria* (2006) en desfile *Poseídas por la moda* en el Dragón; performance *Suck this butt* (2006) en Bobo Bar; performance *Le menage accompli* (2006) en Bobo Bar; participación en intervención *Vivo con VIH* (2006) organizado por la Facultad de Salud Pública de la Universidad Peruana Cayetano Heredia; desfile *Atrocity exhibition* (2006) en Bobo Bar; performance *Slavery is my Happiness* (2007) antesala a concierto industrial de C-Lekktor; desfile-performance *Fashion Domination* (2007) en

Yacana Bar; happening *Wing and swing* (2007) en Bobo Bar; performance *Frau Lipsyncing* (2007) en Fiesta Casa del Abuelo; desfile-performance *Le vintage super!!!*; *Retro futurismo 50's – 60's* (2007) en Bobo Bar, curaduría y organización del ciclo de conferencias *Tr@ns transgeneros en pie de guerra: identidades mutantes, travestismo y discursos queer* (2007) en el Centro Cultural de España; performance *Trasnversiva post andina revolucionaria* (2007); filmacion de video-lectura *Last exit to Brooklyn* (2007) del proyecto en video de Karen Bernedo; filmacion de largometraje *El Inca, la boba y el hijo del ladrón* (2007) del director Rony Temoche; sesión fotográfica con fotógrafo Christian Bernuy para su proyecto de arte *Cocinas* (2007); filmación de video *Me gusta ser mujer* (2007) de Laura Batticani; happening-filmación del video *Walking in barcelona* (2007) con videasta Miguel Rivero en las Ramblas en Barcelona; filmación del reel *Transfixion* (2007) de Juna Méndez Gómez en el Teatro de Cámara de Lima; happening *Chicks on decks II* (2007) en club Las Praderas de La Molina; performance *Tranversiva post andina revolucionaria* (2007); performance *Urbana deliria* (2008) en bar El Directorio; performance *Ecce homo* (2010); performance *Sexuantes* (2012); performance *Hibridez incidental* (2013); performance *Male* (2013); video *Doppelganger* (2015); performance *Traka robotika* (2016) en Rotterdam; presentación de portafolio *Lucha subalterna en drag* (2017) en el MACBA, Barcelona, entre otros.

El último artista, Javier Vargas, nació también en Lima el año 1972, conocido con el seudónimo de Javi Nefando, es un artista visual, activista e investigador. Él egresó de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), de la especialidad en Pintura. Actualmente, se dedica a la docencia en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y dirige el espacio de gestión independiente: “La Lima que se va”. Ha presentado las siguientes exposiciones individuales: *La falsificación de las Túpac* (2009) en la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa de Lima y *Chuquichinchay. Constelaciones, toposexualidades, reconstrucciones, sexoanimalidades, geolocalizaciones* (2017) en la Galería Tilsa Tsuchiya del Centro Cultural de Bellas Artes.

También ha participado en exposiciones colectivas, ciclos culturales y acciones artísticas en el Perú y el extranjero, entre las cuales se pueden mencionar: *Lupus Viator* (1999) en el Centro Cultural de España; *Micro de la democracia* (2000); *Una mirada a la facultad de arte* (2000) en la Galería del Centro Cultural PUCP; *Leteo (memoria-olvido)* (2000) en la Galería Juan Pardo Heeren; *Somos muchos más que dos* (2001) en la Casa Museo

José Carlos Mariátegui; III Salón de Arte Joven (2001) en el Centro Cultural San Marcos; *Lima i[NN]memoriam* (2002) en la III Bienal Iberoamericana de Lima; *C.H.O.L.O.* (2003) en la Sala Raúl Porras Barrenechea; *Apropiándonos del cuerpo* (2004) en el Centro Cultural de España; *Del des-uso al re-huso* (2004) en la Galería Punctum; II Concurso de Video y Artes Electrónicas VAE9 (2005) en el Centro Cultural de España; *Gestos: simulacros de lo real* (2005) en el Centro Cultural de España; I Concurso de Arte Joven (2006) en la Galería Pancho Fierro; *Transgéneros en pie de guerra, identidades mutantes* (2007) en el Centro Cultural de España; *Resistencias creativas: visibilizando la disidencia* (2007) en el Centro Cultural de San Marcos; *Kilka trans* (2010) en el Centro Cultural El Averno; *El pasibus* (2011); *AmNNesia 31/05* (2011); *Perita y Evón* (2012), La Plata; Ciclo de Acciones. Reconstrucción de Relatos sobre la Historia del Perú (2013) en el FAEL; *Desmontables. Torsiones sexopolíticas de las imágenes. Videos sobre desobediencias sexuales en Argentina, Chile, Colombia, y Perú* (2013), Asunción; *Pornífero* en el Festival de Videoarte Postporno Iberoamericano (2014) en el New Kitsch; *Y tú qué quieres ser, experiencias de vidas trans en Latinoamérica* (2015) en la Casa de la Cultura, Cusco; *Pacha Kulluy (Terremoto)* (2015) en la Galería del Barrio; *Arte trans peruano* (2016) en el MACBA, Barcelona; *Corporalizar resistencias. Género, espectro, disidencias* (2017) en la Sala Luis Miró Quesada Garland; *Resistencia visual 1992* (2017) en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social; *Pornífero* en el Festival de Videoarte Postporno Iberoamericano (2017) en El Hangar, Barcelona; y *Al pie de la letra. Ruta poética de artistas visuales* (2018) en Galería abierta.

En este punto, me gustaría retomar algunos elementos de la propuesta del análisis de las producciones autobiográficas de Arfuch (2013) que enfatiza el carácter representacional instalado en el vínculo particular entre el contexto sociopolítico y las formas concretas de la corposubjetividad y cuyo resultado es una subjetivación entendida como demanda donde la imagen no solo es una simple consecuencia de lo discursivo, cuando es tomado en su versión más hegemónica, sino que es su constituyente. Por ello, este espacio corposubjetividad-imagen es el escenario que permite observar las estrategias de los sujetos para constituirse, el papel de los significantes producidos en los discursos y sin duda, los procesos de negociación en torno al poder mediante la historia personal.

En consecuencia, hay que mirar a estos artistas como procesos que fagocitaron aquello que los rodeaba mediante la configuración de una demanda propia, una voz-imagen, que utiliza el montaje y en cada uno con una narrativa específica. Por ejemplo, Campuzano

en *Saturday Night Thriller* (2013) nos muestra algo del camino emprendido durante la década de los noventa e inicios de los 2000 cuando el eje de su propuesta era la puta mediante la compilación de un vasto archivo fotográfico personal (Figs. 32, 33, 34) que luego utilizaría para ilustrar y acompañar a algunos de sus escritos en los cuales narra crónicas e historias ficticias de violencia hacia las trabajadoras sexuales trans: “El cliente se ha quitado la ropa solo, es de los repelentes: no ofrecerle ayuda, hablar de lo necesario. Me pongo en cuatro sobre el catre y, como siempre intento mirar por las ventanas cuando me grita: ¡voltéate!, me mira por primera vez a los ojos y me penetra un cuchillo entre las tetas partiéndome hacia abajo” (Campuzano 2013: 29).

Figura 32



Giucamp (ca. 2000)

César Delgado

Fuente: Giuseppe Campuzano. Saturday Night Thriller. 2013.

Figura 33



Giucamp (s/f)

Anónimo

Fuente: Giuseppe Campuzano. Saturday Night Thriller. 2013.

Figura 34



Giucamp (ca. 1992-1994)

Anónimo

Fuente: Giuseppe Campuzano. Saturday Night Thriller. 2013.

Asimismo, en el video coprotagonizado con Mónica Pasco, *Beauty false* (2003) (fig. 35), ambas simulan actividades domésticas y utilizan elementos que evocan a estas labores, como mandiles de cocina o utensilios de limpieza, también muestran, a modo satírico, objetos ficticios generadores de belleza (*prótesis removibles* o un *embudo agigantador de busto*), para, finalmente, exhibir a ambas como personajes femeninos exuberantes y *glams*.

Figura 35



Beauty false (2003)

Fuente: Giuseppe Campuzano. *Saturday Night Thriller*. 2013

Es a partir de esta acción que, mediante el recurso del sarcasmo, denuncian la cosificación a la que están sujetas las mujeres, entendiéndose también a las personas trans como tales, generando una alianza con el movimiento feminista:

“Así, la exigencia de los derechos transgénero está inextricablemente vinculada a los objetivos del movimiento feminista. Es hora de trabajar juntas/os para superar las limitantes dicotomías que nos restringen a todas/os.

En la práctica, esto podría significar [...]: Reconocimiento de que las categorías sexuales son al menos en parte construidas socialmente y que, al igual que los roles de género, pueden ser opresivas y pueden ser modificadas.” (Campuzano 2013: 65).

De igual manera, Héctor Acuña desde 1995 va construyendo su personaje más celebrado a lo largo de su prolífica carrera, exhibiendo la complejidad de la relación en él y Frau Diamanda. Lamentablemente, no contamos con registro visual de esa primera época, sin embargo, se puede captar las texturas de dicho proceso gracias a la entrevista que le hace Liz Misterio cuando le pregunta: cuéntanos, ¿quién es Héctor y quien es Frau y cómo es que terminaron conviviendo en un mismo cuerpo? Y él responde: “Es un binomio bastante complejo que aún hasta ahora intento descifrar: Frau Diamanda es mi creación, pero a la vez es mi hija, mi amante, mi madre-padre, mi puta y mi chulo, todo en un mismo ser

escindido que se retuerce de regocijo al hacer lo que se le da la gana siguiendo una lógica perversa e infecta. Frau Diamanda maneja un gran poder de iconización, deseo y desborde sexual, pero al final quién sabe, quizás Héctor es la más zorra en este juego de engaños y equivocaciones. En todo caso, Héctor sí puede vivir sin ellx, pero Frau no podría reencarnarse en otro cuerpo que no fuera el de su soporte de carne y hueso, en todo caso, su legado ya está servido para la posteridad en formato multidisciplinar desde video arte, performance, cine, teatro hasta música electrónica.” (Misterio, Liz, s/f)

En esa convivencia aquello que surge es el hecho de que: “El cuerpo drag –a diferencia del travesti – al ser una práctica transmutante desafía las configuraciones sociales de lo establecido como regla máxima donde el hombre debe ser masculino y la mujer debe ser femenina. Al disponer a antojo tanto de la masculinidad como de la feminidad como bienes intangibles, el practicante drag logra un desequilibrio de género, el ejecutante pone en jaque la heteronormatividad patriarcal y expone un cuerpo que transita hacia lo perverso, marginal, abyecto y monstruoso.” (Acuña 2015).

En esta línea hay que leer los inicios de Javier Vargas, quien egresa de la facultad de arte el año 2006 (ya alrededor del 2000 había concluido la mayoría de los cursos) y, entre años 1999 y 2001 formó parte del Colectivo Aguaitones, éstos produjeron una serie de acciones artísticas utilizando la sátira y el humor, que tuvieron como objetivo principal oponerse al régimen de Alberto Fujimori. Asimismo, entre los años 2006 y 2011 formó parte del Colectivo ContraNaturas, los cuales sobrepusieron, a imágenes de personajes y símbolos asociados al patriotismo peruano, elementos que buscaban generar cuestionamientos en torno a los estereotipos del género masculino.

En términos generales, Vargas desarrolla una producción artística basada en reflexiones alrededor de temáticas controvertidas, que busca señalar el racismo, el machismo y el clasismo como problemáticas sociales arraigadas en nuestro medio desde las época colonial, específicamente:

“En sus proyectos busca conectar diversas experiencias, intereses y campos de conocimiento aparentemente desvinculados: arqueo-astronomía, topografía, prácticas de disidencia sexual, transfeminismo, animalidad queer, mitología andina, historia, ecología y colonialismo. Transita y explora entre diversos medios como la fotografía, el grabado, la gráfica digital, la performance, el dibujo, el cortometraje, la música, la sonoridad y la poesía.” (Javi Nefando Blogspot s/f).

Javier Vargas inicia su carrera incorporándose al Colectivo Aguaitones¹⁸, los cuales realizan en el año 1998, para la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, un mural en conmemoración del 50 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (fig. 36 y fig. 37). El mural fue pintado en la concurrida Bajada Balta de Miraflores y contenía una secuencia de pinturas en blanco y negro. Entre las imágenes se podía observar el rostro, a gran escala, de un personaje sonriente de rasgos orientales y una pila de cuerpos amontonados. Esta representación aludía a los casos de cientos de personas asesinadas en el Perú a manos de grupos paramilitares supervisados por el expresidente Alberto Fujimori. Otra imagen mostraba a un personaje con el dedo índice sobre los labios en señal de silencio, en referencia a la famosa fotografía del expresidente de Chile, Alberto Pinochet, también implicado en delitos de torturas, genocidios y desapariciones de personas. En otra secuencia era posible observar varios rostros con gestos de angustia tapándose la boca con las manos, en señal de temor, imágenes muy propias del contexto político social que se vivía en aquel momento, donde las pugnas entre los movimientos terroristas y los grupos paramilitares habían dejado a la población en medio de una guerra interna. Posteriormente, el colectivo se reuniría con la artista Darya von Berner, con quien realiza el video *Lupus viator* (1999) (fig. 38 y fig. 39), un corto que reflexiona sobre la presencia terrorista oculta entre la ciudadanía:

Se entremezclan las miradas de cada persona, como las miradas cuidadosas y profundas que miran hacia uno mismo, todas son miradas diferentes, pero dicen mucho sin mostrar nada más que eso, la mirada. En el inconsciente de cada rostro, se puede ver la idea, el pensamiento de cada uno de ellos: todos diferentes. Al final de la serie en blanco y negro de miradas fijas, y de otras pensativas, de pieles jóvenes y otras desgastadas (sic) de ojos mirando arriba y abajo, se enmascara un rostro vivo (que se representa con la imagen en color) con un pasamontaña, como los que usan nuestros guerrilleros: son ojos penetrantes, del que mira y no quiere ser mirado (Alta Tecnología Andina 2000).

¹⁸ Colectivo integrado por María Burela, Daniel Thissen, Javier Vargas, Cristian Alarcón, Valicha Evans, Sandro Angobaldo, Ilich Ibarra, Jorge Miyagui, Daniel Bello, Oscar Huaracayo y Eddy Calle.

Figura 36



Mural en conmemoración del 50 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1998)

Fuente:

<https://www.facebook.com/losAGUAITONES/photos/a.217156014964678/217576738255939/?type=3&theater>

Figura 37



Mural en conmemoración del 50 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1998)

Fuente:<https://www.facebook.com/losAGUAITONES/photos/a.217156014964678/217576804922599/?type=3&theater>

Figura 38



Lupus viator (1999)

Fuente, captura de pantalla desde:
<https://vimeo.com/26618574>

Figura 39



Lupus viator (1999)

Fuente, captura de pantalla desde: <https://vimeo.com/26618574>

Una de las primeras preocupaciones de Vargas –junto con el Colectivo Aguaitones y el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán– en torno a los temas de género, se va a poner de manifiesto en la intervención callejera: *Proyecto de mujer* (1999) (fig. 40), en la cual se colocaron, frente al Ministerio de Salud, unos paneles con imágenes de mujeres¹⁹ e inscripciones alusivas al caso de las esterilizaciones forzadas a campesinas de la sierra peruana sin consentimiento, a modo de denuncia se acompañaron estos paneles con una protesta en el exterior del ministerio.

Figura 40



Proyecto de mujer (1999)

Fuente:

<https://www.facebook.com/losAGUAITONES/photos/a.217159691630977/217159734964306/?type=3&theater>

¹⁹ Algunas de estas imágenes resultan bastante explícitas con el tema representado, mostrando a una mujer desnuda sobre un sillón ginecológico siendo operada por un doctor, detrás de ambos, un personaje que nos evoca en su gestualidad a Alberto Fujimori, supervisa la escena.

Sin embargo, la acción más recordada que llevaría a cabo el Colectivo Aguaitones sería el *Micro de la democracia* (2000) (fig. 41), bajo un contexto en el que se le acusaba a Alberto Fujimori de favorecerse en las elecciones presidenciales del año 2000 por medio de un fraude en el conteo de las votaciones. Para ello se realizó un ensamblaje de cartones pintados con pinturas de látex y aerosol, simulando un bus de transporte público (micro) dividido en vagones²⁰, el cual recorrió algunas calles de Lima invitando a la gente a subirse “en uno de sus cuatro vagones para transitar por las calles y manifestar así una ciudadanía combativa” (Flores 2015). Posteriormente se realizó un video mostrando el registro de fotografías y videos de la acción, usando el acompañamiento musical de la canción *Chofercito carretero* de *Los shapis*.

Figura 41



Micro de la democracia (2000)

Fuente:

http://bp2.blogger.com/_4QY3l114XF4/RsUEY62MdYI/AAAAAAAAAsE/OvSaCTfU16U/s400/A1.JPG

En el año 2002, Javier Vargas se une al Colectivo Tupac*Caput²¹, los cuales, junto con el artista español Rogelio López Cuenca, presentan en el marco de la III Bienal Iberoamericana de Lima, el proyecto titulado *Lima i[NN]memoriam* (fig. 42). Éste consistía en fijar una ruta turística temática en torno a los lugares más emblemáticos en Lima dentro del contexto de los años de la violencia interna, incluyendo sitios que

²⁰ Los vagones llevaban inscripciones de nombres de avenidas que aludían a la recuperación de la democracia en el Perú: Av. Solidaridad, Av. Democracia, Av. Porvenir, Av. Libertad, Av. Esperanza y Av. Dignidad.

²¹ Colectivo integrado por Alejandro Ángeles, Giuseppe de Bernardi, Marco Durán, Natalia Iguñiz, Carlos León Xjiménez, Iván Lozano, Alfredo Márquez, Giuliana Migliori, Cecilia Noriega, Javier Vargas y Alice Vega.

produjeron una marca en el imaginario colectivo y otros que, por el contrario, fueron invisibilizados por el Estado al ser considerados *inmanejables*.

Figura 42



Lima i[NN]memoriam (2002)

Fuente:

https://sites.google.com/site/cleonxjimenez/_/rsrc/1259440021203/works/lima-inn-memoriam/lima-map2.jpg

La obra consistía en un plano de Lima que se distribuía de manera gratuita en las sedes de la Bienal, un mapa interactivo en el sitio web del proyecto, un bus turístico con guía y el señalamiento de lugares considerados poco notables o muy comunes con un círculo rojo con una cruz. Estos lugares no habían sido designados patrimonio histórico ni se les atribuía valor como símbolos del desarrollo de la ciudad moderna. Por el contrario, el proyecto identificaba y nominaba catorce “sitios de la memoria” que daban testimonio de la naturaleza volátil de la producción del espacio de la ciudad durante las tres últimas décadas del siglo XX [...]. La doble N entre corchetes en el título del proyecto [NN], la abreviatura de “no name,” o nombre desconocido en inglés, evocaba a los marginados dentro del Estado y a los pobres provenientes de las provincias rurales andinas; es decir, los grupos que constituían la mayoría de las víctimas del conflicto interno peruano (Biczel 2017: 155).

A través de este proyecto se apelaba a tomar conciencia de una historia cercana colectiva cargada de violencia e injusticias, es así que entre los lugares emblemáticos que se señalan en el tour, figuran: el Banco de la Nación de la avenida Nicolás de Piérola, incendiado intencionalmente por el Servicio de Inteligencia Nacional durante el gobierno de Alberto Fujimori; la Plaza San Martín, donde un niño menor de siete años en estado de abandono había muerto electrocutado en una caja de iluminación; los penales de Lurigancho y Santa Bárbara, rememorando el asesinato masivo de más trescientos presos por casos de

terrorismo durante un motín; el Centro Comercial el Polo, donde detonó un *coche bomba* frente a la Embajada de Estados Unidos; Mesa Redonda, zona comercial en donde murieron doscientos setenta y siete personas a causa de un incendio provocado por la venta ilegal de pirotécnicos, Discoteca Sagitario, discoteca para público LGBT clausurada por motivos de discriminación; entre otros casos.

En balance, los tres artistas muestran como su interés estuvo ligado con un compromiso personal de intenciones variadas que buscaba a través de un formato multidisciplinario articular una demanda, una denuncia. Así pues, su activismo es resultado de la instalación-producción de esa imagen corporal que va aprendiendo a deshacer las fronteras de la diferencia sexual y cuyo primer mecanismo es una suerte de promiscuidad formal que sea capaz de integrar múltiples registros y alterarlos para poder realizar el trabajo social de la representación. Por ello, no es un activismo lineal, acartonado, sino que se instala en la propia imagen del cuerpo en términos estéticos.

3.2. Fetichismo imagen

Un segundo elemento común importante es el lugar que ocupa la imagen en el lugar de la enunciación de nuestros artistas estudiados. La imagen se presenta como un recurso obsesivo, que a suerte de repetirse quiebra el cuerpo y cuya insistencia instala un desplazamiento. En los tres casos, es posible rastrear, aunque de manera particular, rastros que conformar aspectos inaugurales de su preocupación, centrados en la conformación de una suerte de “máscara sexual”, es decir, una suerte de bosquejo de los límites y posibilidades de la experiencia erótica humana.

En primer lugar, Héctor Acuña, quien con centenares de acciones en su haber en el Perú y el extranjero, es probablemente el mayor referente del posporno peruano. Se podría decir que el objetivo principal de su propuesta estética es cuestionar los estereotipos patriarcales que predominan en el medio artístico y en la vida cotidiana mediante la elaboración de proyectos contraculturales relacionados a la presencia transgénero en el país. De este modo, nos encontramos con presentaciones transgresoras, que más allá del travestismo, utiliza la figura imponente de la *drag queen*, entendiéndose, en general, como un personaje de entretenimiento en el que lo femenino y lo masculino tienen el mismo valor, y que, en particular, tiene múltiples variables según la característica que quiera darle cada performer a su personaje:

Las categorías que podrían usarse para hablar de la drag queen en Lima van más allá de lo fijo o de lo verbalizable en una definición. Por ello, las categorías masculino y femenino pueden ser útiles siempre y cuando no se identifiquen lineal y respectivamente con la oposición varón/mujer. Como comprendo, la feminidad que se concretiza en el discurso y el cuerpo de la drag queen desborda la imagen heteronormativa de la mujer y deja pendiente la masculinidad del sujeto que aparece actuando (Villanueva 2017: 98).

Entre la vasta producción artística generada por Acuña, es importante destacar la realización de su muestra *Fraumorphing: Experimento de Estética* (2004) en el Centro Cultural de España (fig. 43, fig. 44 y fig. 45), en la cual se desempeña como artista y como curador. Esta propuesta reúne a los artistas: Mónica Pasco, Frank García, Sun Cok y Miguel Rivero, junto al mismo Acuña interpretando a Frau Diamanda. El eje central de esta muestra gira en torno a un salón de belleza, entendido como un espacio en el cual los homosexuales han encontrado un nicho desde el cual ejercer un oficio sin ser excluidos, quizás porque el sector de la belleza y el cuidado corporal –dentro de los estereotipos asignados a cada género– se ha considerado como una labor femenina, incluso, siendo el estilista homosexual más solicitado por la clientela asumiendo que éste tiene mayor sensibilidad estética y delicadeza con la belleza corporal de la mujer. A partir de esto se presentó en esta muestra una instalación en la que se recreó a un típico salón de belleza, disponiendo algunos secadores de pelo de pie y un tocador de peluquería con un espejo, sobre el cual se colocó maquillaje y productos para el cuidado del cabello. También, en un mostrador, se instalaron tijeras profesionales de peluquería y, sobre los muros, se colgaron centenares de fotografías de travestis que transitan en áreas marginales de Lima, a modo de testimonios visuales. En ese sentido, se puede añadir –además de la relación que en el imaginario colectivo se tiene del homosexual con la peluquería como un espacio al que laboralmente pertenece– un significado en el que el salón de belleza es un lugar de cambio o de transformación, en el que el maquillaje, los peinados o las pelucas, generan nuevas subjetividades. Por tanto, es ahí donde el hombre tiene la posibilidad de travestirse y feminizarse, en la búsqueda de una imagen con la que se identifique.

Figura 43



En Fraumorphing: Experimento de Estética (2004)

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153913058541913&set=a.10153913057656913&type=3&theater>

Figura 44



En Fraumorphing: Experimento de Estética (2004)

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153913058861913&set=a.10153913057656913&type=3&theater>

Figura 45



En Fraumorphing: Experimento de Estética (2004)

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153913060916913&set=a.10153913057656913&type=3&theater>

El disfraz, la máscara, el maquillaje y el vestido están encaminados a crear, o mejor dicho, a re-crear un doble, un otro Yo utilizando el propio cuerpo como soporte de lo falso. La elección de la forma femenina no es sólo una cuestión de transgredir el género como forma liberadora del pensamiento y resulta la prueba fehaciente de la existencia de modos de vida alternativos. De este modo, podemos afirmar que el travestismo es una creación humana voluntaria y espontánea, y por tanto, constituye una forma de expresión y conducta tan válida como cualquier otra propuesta humana cultural. Implica un reinventarse a sí mismo, recrear sobre el cuerpo las formas deseadas en busca de un ideal de belleza a través de métodos que van desde requiebros imposibles, dolor físico y tortura

voluntaria hasta la cirugía. Se trata de un arte del artificio, la imposición de un dummy sobre un soporte de carne y hueso (Acuña 2004).

Esta muestra estuvo acompañada, en su inauguración, con una performance interpretada por Frau Diamanda (fig. 46), en la cual interactuó con los objetos del *salón de belleza*. Ésta se presentó, travestida, ataviada con un vestido largo de cuero, unos tacones con plataforma y una peluca con peinado alto que terminaba de estilizar su figura, usando su propio cuerpo para trastocar su masculinidad, añadiéndole elementos femeninos, acentuando en lo glamoroso y elegante. Frau Diamanda hace su ingreso llevando a otra travesti en silla de ruedas y se acercan a un mostrador que contiene pinzas y tijeras utilizadas en cirugías plásticas, esta acción alude a la idea de la deformación y el dolor al que debe someterse el cuerpo masculino para acercarse al ideal de la belleza femenina. Esta misma idea de deformación, también es visibilizada en las fotografías y videos que forman parte de esta muestra, en los que se enfatiza en las marcas, cicatrices o imperfecciones que, en especial, afecta a las transformistas de condiciones humildes sometidas a tratamientos de escasa calidad. De este modo se puede encontrar un interés del artista no solo por visibilizar a la *trans*, sino que tiene un interés por señalar que la exclusión de género es mayor si se le añade la desventaja de pertenecer a clases o razas consideradas de menor categoría dentro la sociedad peruana.

Figura 46



En Fraumorphing: Experimento de Estética (2004)

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153913070566913&set=a.10153913057656913&type=3&theater>

De modo general, es necesario señalar que las performances de Frau Diamanda tienen como característica principal el estar cargadas de un contenido fuertemente erótico-sexual, que parte desde una preocupación individual; para convertirse, posteriormente, en una lucha política que involucra la reivindicación de todo aquel que no encajara en el molde heteronormativo preestablecido:

Junto a mis hermanas de panty Giuseppe Campuzano y Eduardo Bermejo habíamos partido de la práctica de una performance muy particular, corrosiva y compulsivamente narcisista; sin embargo, con el transcurso del tiempo, la madurez y el trastocamiento de espacios usando nuestros cuerpos como escenario de lucha, pudimos acceder a un saber-placer distinto en cuanto a lo que significa la praxis de un travestismo exacerbado que nos condujo a asumir el reto de ser sujetxs políticos de subalternidad (Acuña 2014a).

Es bajo esta circunstancia que produce una serie de performances en las que su personaje recrea escenas con un alto contenido erótico, sexual y sadomasoquista. Podemos citar a la performance *Eroholic* (2004) (fig. 47 y fig. 48), en la que Frau Diamanda aparece sobre un escenario, vestida con mallas, una minifalda de lentejuejas, un bustier de conos, una máscara y peluca azul. En esta acción, junto con mujer vestida con lencería, reducen, atan y sodomizan a un hombre que ellas mismas han tendido en el suelo. Por otro lado, en la performance *Spank me out* (2012) (fig. 49), el personaje de Acuña se ha travestido con lencería que evoca a las funciones de cabaret antiguo, posteriormente ingresa un hombre enmascarado y se coloca boca abajo sobre las piernas de Diamanda, quien disfruta dándole palmadas en las nalgas. Mientras que en la performance *Porno poder* (2008) (fig.50 y fig. 51), inicia el espectáculo Héctor Acuña, el cual desviste su torso, dejando al descubierto unos tirantes bondage sobre su pecho, se coloca una máscara y unos ganchos sobre sus pezones, y dirigiéndose al público dice a través de un altavoz: “Los géneros, homogénero, heterogénero, transgénero”. También se puede mencionar a las fotografías de la serie *Who’s that girl* (2004-2005) de Germán Ballesteros (fig. 52 y fig. 53), en las cuales, Frau Diamanda, se muestra con mallas, lencería de látex y objetos usados para prácticas sadomasoquistas sexuales, entre la secuencia fotográfica, destacan las imágenes de ésta sentada sobre un desatorador de baño, encadenada o introduciéndose en la boca un objeto fálico que parte de su entrepierna. Estas acciones de Diamanda no solo se valen del sexo como medio artístico, sino que utiliza específicamente la experiencia homosexual y sadomasoquista, generando un impacto que llama la atención hacia una realidad multigenérica:

En este sentido, al trasgredir los órdenes de género, el Drag Queen es percibido como una crítica al sistema performativo de género o lo que Frau Diamanda, otra reconocida Drag Queen limeña, denomina “terrorismo del género”. Dentro de una sociedad como la de Lima, típicamente conservadora, los Drag Queens resultan ser sujetos que terminan desafiando los propios límites del imaginario que regula el comportamiento de los individuos (Céspedes y Flores 2011: 20).

Figura 47



Eroholic (2004)

Fuente, captura de pantalla desde:
<https://www.youtube.com/watch?v=GYjh4GsOCSA>

Figura 48



Eroholic (2004)

Fuente, captura de pantalla desde:
<https://www.youtube.com/watch?v=GYjh4GsOC>
 SA r

Figura 49



Spank me out (2012)

Fuente, captura de pantalla desde:
<https://www.youtube.com/watch?v=OuPyrofqXpc>

Figura 50



Porno poder (2008)
Fuente, captura de pantalla desde:
<https://www.youtube.com/watch?v=5oFlht29OkI>

Figura 51



Porno poder (2008)
Fuente, captura de pantalla desde:
<https://www.youtube.com/watch?v=5oFlht29OkI>

Figura 52



Who's that girl (2004-2005)
Germán Ballesteros
Fuente:
<http://meamoda.blogspot.com/2011/11/portafolio-hector-acuna-frau-diamanda.html>

Figura 53



Who's that girl (2004-2005)
Germán Ballesteros
Fuente:
<http://meamoda.blogspot.com/2011/11/portafolio-hector-acuna-frau-diamanda.html>

Comparativamente, en esa misma línea, la producción de Giuseppe Campuzano parte desde una preocupación inicial por narrar su propia historia, y para ello se va a valer de su cuerpo como soporte para representar a una diversidad de personajes travestidos que – a través de la imagen– pretenden generar una reflexión en torno a la exclusión del travesti en el Perú que se proyecta desde el hogar mismo hacia los espacios de convergencia social, cuestionando al estereotipo masculino que se presenta como única alternativa de vida para el hombre. De este modo, nos encontramos con la serie fotográfica de Claudia Alva, *Fotografías para documento de identidad* (2011), en las que Campuzano es retratado en cuatro imágenes (fig. 54), remitiéndonos a las fotografías tamaño pasaporte o carné con fondo blanco usadas en los documentos de identidad, utilizando maquillaje que evoca a un personaje prehispánico Moche, a una virgen, al famoso retrato andrógino de David Bowie y a una máscara usada por personajes travestidos para el baile típico de la chonguinada. Es así que, Campuzano utiliza su corporalidad para visibilizar la presencia trans, señalando además su existencia desde épocas remotas hasta la actualidad, y mediante la fotografía artística introduce a estos *otros* marginados como parte de un discurso plástico reflexivo:

Aquellos a los que la Historia siempre les negó su existir y cuyos cuerpos y epistemes han sido y continúan siendo menospreciados y desestimados. Todos ellos, con el potencial político para luchar por la dignificación de la vida. Por el derecho a no ser representados por los otros como enfermos, anormales, antinaturales o esencialmente naturales. Por el derecho de auto-representación, para ser visibilizados, reconocidos, no olvidados (Romero 2017: 100).

Figura 54



Fotografías para documento de identidad (2011)
Claudia Alva

Fuente: <https://www.guggenheim.org/es-us/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>

Bajo este mismo parámetro de interpretación de personajes marginados, es que realiza la sesión fotográfica y performance *Las dos Fridas – Sangre / Semen – Línea de vida* (2013) junto a Germain Machuca (fig. 55), en la cual recrean la pintura de Frida Kahlo del mismo nombre. En la imagen se encuentran ambos performers travestidos, con la mitad del rostro maquillado y la otra mitad a cara lavada. Los vestidos de vuelo con bordados de flores andinas y el maquillaje, si bien nos traen a la mente una idea de feminidad, generan una tensión frente a otros elementos que, por el contrario, mantienen una suerte de masculinidad, como la falta de cabello y los torsos descubiertos. También se puede acotar que, tal como en la pintura original, los personajes centrales se toman de las manos y sus corazones expuestos se encuentran unidos por hilos que simulan arterias. Cabe mencionar que Campuzano realiza la acción pauteada sentado en su propia silla de ruedas²², lo cual relaciona –como ya lo había propuesto Héctor Acuña en su exposición *Fraumorphing: Experimento de Estética* (2004)– a la transformación de hombre a mujer, mediante el travestismo, con la idea que se tiene en el imaginario colectivo del cuerpo distorsionado o deforme:

Por eso, además de ver a travestis y homosexuales como seres degenerados y anti-natura, se les considera peligrosos y se teme que perviertan a los demás. Es decir, que ambas prácticas son proyectadas como formas de vivir que la sociedad considera indeseables y anormales. A ello se suma la amenaza que suponen para el bienestar social, unos cuerpos deformes e infectados por una enfermedad incurable e innombrable, con una fuerte carga estigmatizadora, que los ha convertido en residuos... (Romero 2017: 102).

Figura 55



Las dos Fridas (2013)

Claudia Alva

Fuente:

<https://www.pinterest.com/pin/253046072794000829/?lp=true>

²² En el año 2011 se le diagnosticó esclerosis lateral amiotrófica, lo cual le impedía movilizarse sin una silla de ruedas y lo que finalmente le causaría la muerte en el 2013, unos meses después de la performance reseñada.

Sin embargo, a pesar de que el personaje que Campuzano utiliza con mayor recurrencia, es el de la *puta*, finalmente decanta así: “Yo quiero un personaje travesti que sea más que puta, entonces, qué puede ser más, qué puede refulgir más que una puta: la Virgen María, quién otra, ¿no?” (Campuzano 2009)²³, dice el artista explicando así por qué se vale de la imagen de la Virgen y otras santas como personajes a interpretar y travestir. Bajo esta idea es que desarrolla la performance y registro fotográfico *La Virgen de las guacas* (2007) (fig. 56), acción en la cual realiza el recorrido del Salto del Fraile en Chorrillos, travestido a modo de Virgen Dolorosa, apropiándose del lenguaje visual barroco, excesivo y glamoroso de las imágenes religiosas de las vírgenes y arcángeles virreinales, de manera que señala un punto en común entre la iconografía católica y el travestismo de la *drag queen*: “La Virgen María, así, como la figura por antonomasia del travestismo: vestuario, adorno, color y máscara constituyen un 'cuerpo' parece indicar Campuzano” (Castillo 2014: 92). Es decir, no nos encontramos frente a una crítica a la imagen de la Virgen como modelo de disciplina para la mujer, sino que se trata de equiparar a la imagen de la Virgen con la imagen de la travesti, presentando a ambas como un personaje que oculta, detrás de su exceso, a otra subjetividad en su interior.

Figura 56



La Virgen de las guacas (2007)

Fuente: <https://www.guggenheim.org/es-us/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>

Por otro lado, produce el video *La Pinchaharawis* (2011) (fig. 57), en el cual, en el título, se hace referencia al harawi o yaraví, poesía tradicional andina que relata, mediante el canto, sentimientos de amor y memoria. En éste, Campuzano, aparece travestido, nuevamente replicando a la Virgen Dolorosa, cantando una melodía mientras asoman subtítulos que aluden a su experiencia homosexual: “... de chamán cósmico a cosmético”, “cuerpo andrógino>marica (cuerpa-puerca)...”, etc. En este caso intersecta lo travesti a

²³ En: Karen Bernedo y David Flores-Hora. *BIOS Trabajador@s del Arte Giuseppe Campuzano CDAPC* [videograbación]. 2009.

lo religioso y a lo popular andino; conceptos que muestran su interés por la investigación de una historia pasada travesti, en la que la presencia andrógina ha sido ubicada desde los ceramios moche, pasando por las crónicas de los primeros españoles y terminando en los documentos coloniales, y en donde, según el mismo Campuzano, la exclusión se intensificó al llegar los ideales de la ilustración: “Así, el fin de la Colonia fue observado bajo las oposiciones binarias de siempre: un mundo ilustrado 'verdadero' enfrentado al mundo 'al revés' de los maricones mestizos. Es este el argumento que negó lo indígena y mestizo como parte del proyecto de la República y persiguió los espacios de representación mestizos para implantar su 'verdad' ilustrada” (Campuzano 2007: 87). También cabe mencionar a la secuencia fotográfica *Rosa Limensis* (2004 – 2005) (fig. 58), en la cual se retrata emulando a Santa Rosa de Lima, recreando en la gestualidad de su rostro la personalidad afligida de la que tanto se ha escrito sobre ésta, en este caso, equiparando la vida tortuosa que la santa llevaba a la vida del travesti en constante discriminación por la mirada heteronormativa y sometido a los prejuicios sociales.

Figura 57



La Pinchajawawis (2011)

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/mixnyc/8973211654>

Figura 58



Rosa Limensis (2004-2005)

Claudia Alva

*Fuente: Giuseppe Campuzano. Saturday Night
Thriller. 2013.*

Por otro lado, Campuzano no ha sido ajeno al interés político, participando en el proyecto de Cecilia Noriega-Bozovich: *Todos somos presidenciables* (2001), para el cual, bajo la coyuntura de las elecciones del año 2001, luego de la renuncia del expresidente Alberto Fujimori desde Japón, se tomaron las fotografías: *El último brunch* (2001), retratando a diversos personajes, ajenos a la carrera política, que pudieran generar un ánimo de esperanza frente a la corrupción política del momento. Es así que Campuzano es fotografiado travestido (fig. 59), con gesto solemne, portando la banda presidencial y llevando prendas rojas y blancas evocando a la bandera del Perú:

Pero lo finalmente decisivo es que Cecilia retrató también, con la misma escenografía, a once personas de su propio entorno laboral y doméstico. Casi tod@s ell@s exhibiendo, además, los atributos de su servidumbre y oficio (pala de jardinero, cuchara de cocinera, auto de chofer...) [...]. Y resulta más significativo aún que el décimo segundo sea Giuseppe Campuzano, el agudo creador del Museo Travesti del Perú, quien se exhibe aquí travestido con los colores patrios. Como lo están de alguna manera todos al verse sensualmente envueltos por una exagerada banda presidencial, cuyos mórbidos pliegues se resuelven en una escarapela vaginal y abierta (Buntinx 2016: 79).

Figura 59



El último brunch (2001)
Cecilia Noriega-Bozovich
Fuente: Giuseppe Campuzano. *Saturday Night Thriller*. 2013.

Anteriormente, también para un proyecto de Noriega-Bozovich, *El chismemóvil* (2000) (fig. 60), se ejecutó una acción en la que un automóvil rosa circulaba por los alrededores de la Plaza Mayor de Lima, llevando a artistas y a investigadores de arte para que intercambiaran rumores: “Errancias 'femeninamente' utilizadas por Cecilia para recibir y propagar habladurías, en un medio entonces dominado por el temor y el rumor” (Buntinx 2016: 90). Entre los invitados al *chismemóvil*, Campuzano llama la atención, ataviado de prendas glamorosas y femeninas de color rosa, de alguna manera rompiendo –muy a propósito– con la idea de discreción que plantea el *rumor* para mostrarlo en su verdadera dimensión corrosiva:

'Te camuflas para mostrar', es cómo el hipertravestido Campuzano define al travestismo en el video que registra algunos de esos circunloquios. La frase bien podría resumir la propia obra de Cecilia que la contiene, al hacer del disimulo bélico una ostentación lúbrica. Un camuflaje disruptivo: el recurso aquí propuesto no es la mimetización estática o la cripsis, sino un exhibicionismo dinámico, rampante, insolente incluso. Un alarde de transgresiones cuya velocidad y desparpajo desconciertan la percepción represiva (Buntinx 2016: 90).

Figura 60



El chismemóvil (2000)
Cecilia Noriega-Bozovich

Fuente:

file:///C:/Users/PATRICIA/OneDrive.old/Documents/OneDrive/Mart%C3%ADn/Arte%20LGBT/Apoyo/Giuseppe/cecilia%20noriega%20catalogo.pdf

Los anteriores solo son algunos de los personajes que Campuzano ha interpretado y travestido en busca de una reflexión alrededor del transgénero, no solo a partir de la tensión que genera la ruptura de los códigos de vestimenta masculinos que implica el hecho de travestirse de *drag queen*, sino que plantea una mayor profundidad encarnando preocupaciones que involucran a la violencia hacia las personas LGBT, el mestizaje, la religiosidad y la política: “Desde entonces sus personajes –vírgenes posporno, mujeres con barba, andróginos nativos, putas de taco chueco, transandinos seropositivos, brujas bulímicas, heteroinsumisos, y un número múltiple de identidades sexuales errantes– se convertirían en ese ejército de *drag queen* guerrilleras dispuestas a sodomizar los relatos unidireccionales de la sexualidad” (López 2013: 10)²⁴.

Al igual que los anteriores, Javier Vargas tiene un interés en cuestionar los estereotipos impuestos al género masculino y al género femenino, puesto de manifiesto originalmente con su participación en el proyecto performático presentado en el Centro Cultural de España: Gestos: Simulacro de lo real (2005), en el cual participa con artistas como Héctor Acuña, Javier Temple y Paloma Martínez. Las performances mostradas tuvieron como principal objetivo producir una reflexión en torno a los límites establecidos en la sociedad, señalando, a partir de la ruptura de estos límites, la existencia de otras expresiones de género más allá del binomio hombre-mujer, de ahí que los trabajos escénicos estuvieran

²⁴ En: Giuseppe Campuzano. *Saturday night thriller*. 2013.

centrados en mostrar procesos de metamorfosis: “Se trata del gesto tomado desde dos definiciones importantes: la acción mínima del rostro y el cuerpo, y el desafío político y social. Mientras un travesti tiende a copiar lo femenino, un transformista utiliza formas femeninas y masculinas y forma un antigénero” (Acuña 2005).

3.3. El origen

Como Hal Foster apunta al inicio de su texto *El Retorno de lo Real* en el arte contemporáneo hay una suerte de ansiedad que tiende a la búsqueda de los orígenes como aquel espacio constituyente, una suerte de eje axial. En nuestros casos estudiados, creo que podemos encontrar similares mecanismos establecidos en el tratamiento de la imagen del cuerpo por los artistas estudiados, y en ese sentido cada uno fija una manera particular de volver al origen y sobre todo de construir esa vuelta al origen, para conceder a la imagen-vez un sin/sentido. Campuzano vuelve al museo como una estrategia-montaje que sostiene lo trans; Acuña por el contrario rehúye todo tipo de convención modernista y entrega la voz a la traducción del cuerpo en campos cotidianos: la calle, los bares, los baños, entre otro; y finalmente, Vargas intenta cobijarse en la historia (no como experiencia museal) como experiencia de encuentro. Veamos algunos elementos de lectura.

Acuña presenta su segunda muestra individual, una retrospectiva nombrada *Frau Diamanda: Corpus Delicti* (2009) en el Centro Cultural de España. En ésta presenta una recopilación de sus acciones, performances y participación en proyectos de otros artistas, por medio de fotografías y videos. De este modo se puede citar una fotografía de tamaño real tomada por Guiseppe de Bernardi (fig. 61), en la cual aparece Diamanda vestida con un traje brillante y un portaligas, con tacos altos, un parche en el ojo y fumando un cigarrillo. Este trabajo de De Bernardi se utilizó como una intervención callejera, empapelando muros de las calles con la imagen, expuesta al público y al daño en general que el ambiente y las personas podían producirle, como una pieza de arte efímero. También destaca un registro fotográfico de José Carlos Martinat (fig. 62) de una intervención que se realizara en el Centro de Lima, en la cual Frau Diamanda transitaba por las calles vestida de *drag queen* y objetos bondage en el rostro, posteriormente ingresaba a lugares emblemáticos del centro, como el bar Queirolo, y posaba sugerentemente para la cámara. Asimismo, se incluye una serie fotográfica de Christian Bernuy (Fig. 63), utilizado en un proyecto llamado *Domésticas*, en el cual se retrataron a

diversos personajes realizando labores del hogar, no obstante, se trataba de personajes que visualmente no encajaban en el estereotipo que ubica al ama de casa dentro de ese ámbito, es así que en el retrato de Frau Diamanda, ésta luce muy al estilo *glam*, casi en penumbras, delante de un comedor. Se puede deducir que, Acuña, se vale de una multiplicidad de recursos para hacer lucir a su personaje con una estética propia, cargándola de elementos que sobrepasan los límites del *dragqueenismo*, logrando así politizar su discurso: “Además del complejo maquillaje, toda una retórica conceptual cubre a su personaje. 'Todo es tan «camp», tan exagerado, tan barroco...” (Planas 2009: C14). En este sentido, Diamanda se ha configurado como un personaje *sui generis* dentro del medio artístico peruano, posicionándose como una de las artistas trans más emblemáticas de los últimos tiempos.

Como performer ha seguido un camino impecable y coherente en sus propuestas, ha llevado la transgresión y el morbo a unos niveles de elegancia visual que, aunque muy en la línea del cutrelux de los ochentas, las ha dotado de un envoltorio más preciso, de un perfume de gran diva de la performance. Frau Diamanda es sin dudas la Calas del performance peruano, aunque algunos la consideren de manera más nacionalista la Yma Sumac de la performance y es que a Frau Diamanda la quieren cada vez más peruana (Ramón 2009).

Figura 61



En Corpus Delicti (2009)

Guisepppe de Bernardi

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152834762751913&set=a.10152834752121913&type=3&theater>

Figura 62



En Corpus Delicti (2009)
José Carlos Martinat

Fuente, captura de pantalla desde:
https://www.youtube.com/watch?v=_ETpjjL2mss

Figura 63



En Corpus Delicti (2009)
Christian Bernuy

Fuente, captura de pantalla desde:
https://www.youtube.com/watch?v=_ETpjjL2mss

Habría que agregar que esta muestra había sido previamente censurada en la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa, en donde originalmente estaba destinada a exhibirse. Y a partir de lo cual se realiza una instalación, *El muro de la vergüenza* (2009), dentro del Centro Cultural de España (fig. 64), en la que se empapela uno de las paredes con la carta que la Alianza Francesa le envía a Acuña cancelando su muestra, sobre el empapelado se escribió a modo de crítica el cuestionamiento: “*égalité, fraternité, liberté?*”.

Figura 64



En Corpus Delicti (2009)

Fuente: https://scontent.flim5-4.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/1919336_181390801912_1258619_n.jpg?_nc_cat=0&oh=3b41ffd2d276dff9570ef5ad2275df66&oe=5C3AE8F3

Mediante esta muestra antológica se resalta el discurso de libertad buscado por la alianza entre el movimiento trans y el feminista, los cuales se enfrentan a los sistemas patriarcales que generan opresión, subestimación y violencia a determinados grupos considerados inferiores, de tal manera la feminización del cuerpo masculino se presenta como una herramienta que apoya tanto a las personas trans como a las mujeres mismas: “La estética del transformismo no constituye una burla de lo femenino, es más, descarta el aspecto misógino del asunto, pues, al usar, con gesto radical, pelucas, corsés, y tacones, que alguna vez torturaron a las mujeres, quienes se veían forzadas a utilizarlos, se rinde homenaje al cuerpo femenino. El hecho de fetichizar tales objetos femeninos resulta también reaccionario” (Acuña en Cepeda y Flores 2002: 27)²⁵.

En contraste, en el año 2003, Campuzano, inicia su proyecto de mayor envergadura: el Museo Travesti del Perú, el cual surge a partir de una necesidad de acopio y divulgación de material correlativo al ámbito museográfico –informativo, plástico y académico– de temática LGBT dentro del contexto peruano, recopilando una vasta información que ha construido una historia travesti en el Perú, desde la época prehispánica hasta la actualidad, incluyendo temáticas que abordan tanto la desaprobación en la vida cotidiana familiar como los prejuicios sociales alrededor de las personas transgénero. Este proyecto se ha exhibido en los espacios oficiales del arte, en el Perú y el extranjero: galerías, centros culturales, museos; así como también se ha presentado en lugares de concurrencia pública: parques, plazas, avenidas, mercados, universidades y zonas de reunión de travestis.

Seguramente, el Museo Travesti del Perú es el proyecto más importante de Giuseppe Campuzano. Éste consistió en la recopilación de trabajos de investigación, imágenes, obras de arte, testimonios, recortes de diarios y revistas, etc., con el objetivo de construir una historia travesti en el Perú, desde épocas prehispánicas hasta la actualidad. Esto significó, no solo plantear un nuevo modelo de museo no asociado a un espacio físico en específico, sino más bien itinerante; pero sobre todo, significó una crítica a los museos peruanos dedicados a exhibir piezas que encajen dentro de lo establecido como *arte oficial*, que por siglos había mostrado lo considerado académicamente correcto, entendiéndose como aquello que la hetenormatividad proclamaba, y excluyendo las voces

²⁵ Mario Cépeda y Ximena Flores. “Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima”. *Anthropia*. N° 9, pág. 27.

de los sujetos considerados de menor valor dentro de una sociedad patriarcal, entre ellos: mujeres, mestizos y homosexuales.

Lo travesti se plantea entonces como subversión de la condición espuria que tanto el museo tradicional, como los presupuestos sociales, le endilgan. Al respecto, contextos históricos tan diferentes como el Perú prehispánico y el marco propuesto por Magnus Hirschfeld durante la República de Weimar, admiten todo un rango de posibilidades entre los extremos de lo masculino y lo femenino (Campuzano 2007: 8).

Para ello se establecieron tres frentes de acción que buscaron recopilar: obras de arte o imágenes, textos de investigación, y documentos de prensa; la finalidad era armar el museo a partir de los elementos recogidos. La idea principal fue mostrar una historia, que si bien siempre había existido, ésta había sido silenciada; pero no una historia cualquiera, sino una historia de violencia y de represión. Para ello se planteó un enfoque dirigido hacia la lucha por los derechos humanos:

Plantear un enfoque basado en los derechos humanos, implica la posibilidad de encauzar el potencial de la participación hacia una noción de desarrollo en donde los derechos de todos a la autonomía sexual —a elegir su propio género y su propia sexualidad, así como a gozar de relaciones sexuales libres de coerción, violencia o abuso— sean considerados derechos humanos fundamentales. El activismo artístico de Giuseppe Campuzano ofrece la promesa de un futuro en el cual los travestis puedan gozar tanto de estos derechos como de los otros: sociales, económicos, culturales, civiles y políticos, a los cuales las mayorías heterosexuales tienen actualmente acceso privilegiado y exclusivo (Cornwall 2007: 13)²⁶.

Campuzano aportó donando su propia obra para la configuración del Museo Travesti del Perú, es así que encontramos a la pieza *La Carlita* (2004) (fig. 65), para la cual se vale de un par de zapatos de tacón alto y plataforma como símbolo, no solo de la feminidad, sino también de la transformación de lo masculino hacia lo femenino; al mismo tiempo estos zapatos se muestran sucios y deteriorados, interpretándose esto como el sometimiento al que están expuestas las travestis de los sectores más marginales del país:

En 2003 mi amiga Carla migró de Perú a Italia. Se deshacía entonces de algunas cosas, entre ellas unos zapatos viejos, y le pedí que me los regalara. En 2004 empecé a exhibir esos tacos como parte del Museo Travesti, ya mutados en *objet trouvé* artístico, mientras le contaba a Carla, que ya para entonces se llamaba Fiorella, sobre aquellos montajes. Ella siempre me ofrecía enviarme unos nuevos y yo le repetía que me quedaba con esos como alegoría de sus viajes (transgénero, transnacional). A Carlita la asesinó en 2008 un cliente. En 2009 busqué los zapatos una vez más, en esta ocasión para llevarlos a Bogotá, pero no los encontré: mi madre los había tirado a la basura. Luego de un instante de histeria fetichista, logré reencontrar su sentido travesti y entonces simplemente conseguí otros (Campuzano 2013: 98).

²⁶ En: Giuseppe Campuzano. *Museo Travesti del Perú*. 2007.

Figura 65



La Carlita (2004)

Fuente: Giuseppe Campuzano. *Saturday Night Thriller*. 2013.

El discurso artístico de Campuzano parte de la construcción de historias particulares capaces de sensibilizar a la sociedad y reivindicar a la travesti, apelando a la construcción de diversas subjetividades que se conciben como múltiples existencias alternativas a las establecidas por el sistema. Es bajo esta perspectiva que realiza su obra *DNI (De Natura Incertus)* (2004) (fig. 66), la cual consiste en una réplica en tonalidades rosa de un DNI común, colocando una fotografía de él mismo travestido de mujer como retrato principal, y una imagen holográfica de su rostro masculino. Es decir, su trabajo plástico se basa en la narración de experiencias propias que, por un lado, generan un diálogo verosímil entre éste y el espectador, y por otro lado, facilitan la recopilación de historias de terceros colocándose como punto de partida: “el discurso no se hizo 'desde afuera', sino desde la propia experiencia del autor, 'desde dentro' (Campuzano, 2008, p. 51), pues como él mismo mostraba en *DNI (De Natura Incertus)* (2004), era 'travesti hasta el nombre’”²⁷ (Romero 2017: 103).

²⁷ En alusión al seudónimo que solía utilizar: Giucamp, que puede leerse en inglés como *you camp*, siendo lo *camp* una estética afeminada y exagerada.

También, en Arequipa, participa

Figura 66



DNI (De Natura Incertus) (2009)

Fuente: <https://tasneemgallery.com/artist/giuseppe-campuzano/>

de la performance *Cortapelo* (2006) (fig. 67), en donde realiza un homenaje a la *Mamacha María*²⁸, mediante una danza travestido con un traje típico, la acción culmina con éste cortándose un mechón de cabello y entregándolo en ofrenda a la imagen de María. Si bien la Iglesia ha planteado una postura de exclusión del homosexual dentro su institución, la religiosidad en el Perú sobrepasa a la institución misma y las personas LGBT no son ajenas a la fe. Campuzano no pretende, pues, criticar a la Iglesia, sino comprender, hacer respetar y visibilizar la religiosidad del homosexual como la de cualquier otro individuo:

En algunos lugares, la sexualidad travesti es considerada como un atributo sagrado para la fe contemporánea, y se materializa en las ganancias de comercio sexual que son asignadas para comprar vestidos y accesorios para la estatua de la Virgen de la Puerta y para pagar los gastos de la procesión, mientras que la fe en la Virgen María y Sarita crece y se internacionaliza con travestis migrantes. A esta compleja situación se suma el hecho de que la religión, como el trabajo sexual, es una parte importante de la vida de los travestis; por lo que en vez de poner la religión fuera de la discusión, hay que tomarla en cuenta cuando se pretende trabajar la compleja experiencia travesti desde un punto de vista respetuoso (Campuzano 2013: 156).

²⁸ Como se le llama a la Virgen María en los andes.

Figura 67



Cortapelo (2006)
Paul Apaza y Miguel Coaquira
Fuente: Giuseppe Campuzano. Saturday Night Thriller.
2013.

Otro eje importante dentro del Museo Travesti del Perú es la recopilación de fuentes a partir de las cuales ha podido esbozar una línea cronológica de la historia travesti en el país. De este modo ha logrado encontrar dentro de la vasta iconografía Moche, personajes andróginos dentro de su cerámica, es así que da cuenta de un personaje con cabello trenzado, usualmente utilizado por el género femenino, y taparrabo y rodillera, de uso masculino. Asimismo, dentro de la iconografía presente dentro del Obelisco Tello de la Cultura Chavín y del Ídolo de Pachacamac, ha ubicado seres zoomorfos y antropomorfos que podrían haber aludido a los principios de dualidad femenino-masculino: “La dualidad de la pacha se manifestó también en el hermafroditismo teogónico de otros dioses prehispánicos, tales como el felino–reptil bisexuado Chavín; el bifronte de Pachakamaq —cuya disposición dentro del espacio ceremonial, análoga a la distribución del Tawantinsuyu, posee asimismo una lectura de género—...” (Campuzano 2007: 24).

En el mismo sentido, señala que el gusto por el uso de las plumas que los incas tenían como símbolo de poder y origen divino, como se puede observar en las ilustraciones de Felipe Guamán Poma de Ayala, son los únicos elementos con rango femenino y masculino, según la cosmovisión prehispánica, sobrevivientes a la extirpación de idolatrías y que posteriormente se trasladarían a las pinturas de arcángeles arcabuceros de la Escuela Cusqueña, muy a modo de sincretismo, sobre lo que Campuzano sugiere un gusto por travestir a las imágenes religiosas coloniales que ha perdurado hasta el travesti contemporáneo:

Los wamink'akuna, o halcones guerreros fieles a Wiraqucha, mestizados con los ángeles apocalípticos de la contrarreforma, son dorados por la Escuela Cusqueña en cortesanos borbónicos, travistiendo así su auténtico cometido: combatir la censura de aquellas tradiciones coloniales que habían logrado acoplar las creencias prehispánicas con el catolicismo. Apropiación simbólica que hubo de materializarse con los arcángeles arcabuceros como cruzados emancipadores. Las plumas, cuales rayos del Sol, perduran para travestir la histórica masculinidad contemporánea, y, en el proceso, mudar en cultura pop (Campuzano 2007: 32).

La presencia travesti también ha podido ser registrada durante la última etapa virreinal y en el inicio de la época republicana, y ha sido representada como tipos costumbristas por Baltasar Jaime Martínez Compañón, Léonce Angrand y Pancho Fierro en sus ilustraciones, y también se ha documentado su presencia en las primeras fotografías de la época (fig. 68). En la mayoría de los casos generando polémica y discriminación, como lo señala Campuzano mediante la transcripción de una carta publicada en el Mercurio Peruano en el año 1791:

Entre los raros y agradables objetos que aquí se presentan á cada paso, me ha hecho la mayor impresion una especie de hombres, que parece les pesa la dignidad de su sexô; pues de un modo vergonzoso y ridículo procuran desmentir á la naturaleza. ¿Qué dirían nuestros conciudadanos, si viesen un ente de esta clase que intenta imitar en todo á las mugeres? El ayre del cuerpo, el garbo, los pasos, las acciones, hasta los menores movimientos, todo respira en ellos una afeminacion ridícula y extravagante. Su empeño en contrahacer los accidentes mugeriles, es excesivo. No se, si te movería más la indignacion, ó la risa el ver uno de estos (Filaletes 1773: 55)²⁹.

Figura 68



Rafael Castro en traje de máscara (1861)

Rafael Castro y Ordoñez

Fuente: Giuseppe Campuzano. Museo Travesti del Perú. 2007.

²⁹ En: Giuseppe Campuzano. *Museo Travesti del Perú*. 2007.

Del mismo modo, Campuzano, también rescata fotografías que muestran danzas populares en la sierra del Perú ejecutadas en las fiestas patronales (fig. 69), en las cuales el personaje travesti es el protagonista y evidencia una aceptación de éste en dichas comunidades como una suerte de rezago prehispánico:

Una mediación que surge al interior de las culturas pre-hispánicas con el andrógino indígena arbitrando lo concreto y lo sobrenatural, mediación que continúa interculturalmente ya mediante el trueque entre indígenas o con el danzante travesti mestizo arbitrando el encuentro entre indígena y colonizador desde la Colonia hasta la actualidad, para preservar y relacionar los regionalismos de un Perú culturalmente diverso (Campuzano 2009: 88).

Figura 69



*Fiesta de compadres Santiago Apóstol, Región Huancavelica
(2001)*

Harold Hernández

Fuente: Giuseppe Campuzano. Museo Travesti del Perú. 2007.

El Museo Travesti del Perú ha continuado en marcha a pesar de la muerte de Campuzano y se mantiene como el más importante referente del discurso e historia transgénero en el Perú, y pese a su carácter corrosivo ha sido incluido en exhibiciones dentro del circuito oficial del arte, en el Perú y el extranjero, aportando a las políticas en torno a los derechos LGBT.

Una manera distinta de abordar al sujeto TLGBI es sin duda la de Javier Vargas³⁰, quien inicia su proyecto más emblemático con una acción en el marco del Foro de la Cultura Solidaria y lo trabaja en conjunto con el Colectivo ContraNaturas. *Las Tupis por amor a la patria* (2006) consistió en una serie de intervenciones urbanas que usaban la figura de la *drag queen* como personaje principal, apropiándose de la imagen del caudillo indígena, Túpac Amaru II, a partir de lo cual se crea la identidad de *Las Tupis*, quienes se valen del

³⁰ *La falsificación de las Túpac* (2009).

uso de símbolos asociados a la patria para “protestar contra la lógica hegemónica que opera en la política nacional, cuestionándose en este caso 'la peruanidad excluyente’” (Clam 2007). Es así que se realizaron una serie de intervenciones en discotecas LGBT, que se iniciaban con la aparición repentina de *Las Tupis* acompañadas con música de fondo como el Himno Nacional o marchas militares, estas performers mostraban al público carteles con la imagen de la bandera del Perú y sobre ella se podían leer inscripciones prejuiciosas y homofóbicas como: “maricón”, “sidoso”, “rosquete”, “cholo” o “maricón”. Según la propia propuesta del colectivo:

La intención es provocar a la gente, crear una conmoción estética que las indigne y que las haga reaccionar. Para cerrar la intervención se entregan volantes con el texto: 'En nuestro país, hay gente que nos odia por ser bonitas. En Villa El [S]alvador, hay gente que nos arremete por ser regias y visibles. Pero como una ha nacido para ser bonita, regia y ciudadana...defendemos nuestros derechos porque nos da la gana. Organiza, cuestiona y haz algo' (Colectivo ContraNaturas 2007).

Por otro lado, en los exteriores del Teatro Vichama de Villa el Salvador se colocó información sobre las condiciones de la población LGBT en torno al VIH, violencia contra las travestis durante los años de la guerra interna en el país y crímenes de odio por orientación sexual e identidad de género. Luego, a la salida de las funciones, el público se encontraba con las performers representando a *Las Tupis* con volantes en las manos y exhibiendo pancartas, mientras se escuchaba de fondo la música del Himno Nacional, “al finalizar la propuesta entregan los volantes, que fueron leídos con mucha atención. El volante dice: '¡Me odias por ser bonita?, ¡te jode mi ciudadanía?, te irrita que tenga derechos?, Responde como quieras, ten la seguridad que siempre estaremos para valorarte si dices NO y para denunciarte si dices SI’” (Colectivo ContraNaturas 2007). La idea era sensibilizar a la población sobre las políticas nacionalistas y patriarcales arraigadas en la sociedad peruana que generan la marginación y violencia hacia las personas LGBT. Usar como referente la imagen icónica de Túpac Amaru II implicaba alterar los modelos establecidos y visibilizar una problemática social generadora de violencia:

Al intervenir a Túpac Amaru II, intervenimos al icono nacional cuyo sentido guarda correspondencia con la imagen más simbólica de las aspiraciones del ser ciudadano peruano: Héroe, valiente, sacrificado, fuerte y masculino. Esta intervención plantea una estrategia apropiativa cuyo interés principal es subvertir el contenido o discurso del objeto/representación apropiado por medio de la reproducción, modificación y agregación [...].

La interferencia de las Tupis, es una traición colectiva a la aspiración masculina. El mismo sentido de colectividad marca una pauta disidente que reivindica referentes de

solidaridad y confianza. Pero además es una denuncia a las nociones de patriotismo, ciudadanía nacional y revolución, las cuales se afirman desde lo patriarcal que no reconoce las diversas identidades y expresiones de la sexualidad o que la reduce a un sentido subalterno y despolitizado.

La interferencia de las Tupis, también se apodera de los símbolos patrios (bandera e himno nacional) con los cuales genera una conmoción sensitiva, pues la sujeta deslegitimada, golpeada, la subalterna, es decir, toda la contraparte residual de lo que es intangiblemente un ciudadano es ahora una sujeta política que le ha arrebatado al discurso hegemónico una posibilidad para re-pensar la cultura desde la diversidad. Y la revolución desde el respeto y la valoración de las diversas identidades sexuales (Flores, Paul s/f).

Asimismo, el colectivo realizó una serie de debates y conversatorios con la población de Villa El Salvador para informar sobre temas de sexualidad, discriminación y derechos humanos, entre los que destacaron por su concurrencia: *La caracola de las sexualidades* y *Noches de placer*. También se buscó el diálogo con regidores del distrito, llegando a firmar actas de compromiso para crear espacios de diálogo alrededor de temas de diversidad sexual.

Posteriormente, Vargas va a mantener la misma línea conceptual de *Las Tupis* y va a iniciar una serie de grabados en donde continúa valiéndose de la imagen de Túpac Amaru II para asumir una postura crítica alrededor de la construcción de la masculinidad en sociedades heteronormativas. De este modo va a presentar a la obra *La Tupi* (2007) (fig. 70) en la exposición colectiva *Resistencias creativas: visibilizando la disidencia* (2007), donde participa con artistas como Alfredo Márquez, Herbert Rodríguez, Wilder Ramos, Aurelio de la Guerra, Elio Martuccelli, Miguel Lescano, Jorge Miyagui, Alejandro Jaime, Movimiento Cultural La Nada, Julia Salinas, Julia Ortiz, Milton Miranda, etc. El eje temático de esta muestra propone una toma de conciencia con medios plurales e interdisciplinarios y deja entrever la existencia de diversas subjetividades comúnmente excluidas –no solo por la sociedad misma, sino también por los circuitos oficiales del arte–, bajo esta circunstancia: “L@s artistas que participan en esta muestra han estado comprometidos en este tipo de experiencias alternativas y contraculturales (Foro de la Cultura Solidaria, Centro Cultural El Averno, Festival Arte sin Argollas, Fiteca, etc.) y en sus obras podemos leer la intersección de todos esos distintos ámbitos de coexistencia, desde los más privados e íntimos, hasta los más públicos y sociales” (Miyagui 2008).

En la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa de Miraflores, Javier Vargas presenta su primera exposición individual titulada *La falsificación de las Túpac* (2009). La muestra

estuvo constituida por una serie de grabados e impresiones digitales en los que se superponían imágenes de referentes masculinos icónicos del patriotismo peruano fusionados con personajes o elementos femeninos. Es así que nos encontramos con las obras: *Túpac Marilyn-Amaru* (2006) (fig. 71), *Túpac Farrah-Amaru* (2006), *Túpac Dina-Amaru* (2006) (fig. 72) y *Túpac Frida-Amaru* (2006), en las cuales se ha representado el rostro de Túpac Amaru, vestido con saco, camisa y sombrero, propios de la época colonial, sobre el que se le ha colocado peinados y maquillajes que nos rememoran a Marilyn Monroe, Farrah Fawcett, Dina Paucar y Frida Kahlo. Como fondo de la imagen se pueden observar unas grafías que evocan a los títulos de las imágenes de las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala —entendiéndose que la problemática que señala tiene rezagos coloniales— y un texto invertido que dice: “invisible”. Esta confluencia de íconos genera una tensión, el hecho de travestir a un personaje masculino legitimado por el imaginario colectivo como tal, y que esto genere controversias entre los espectadores, permite comprender la fragilidad de los códigos que conforman la masculinidad: “Las irónicas representaciones creadas por Vargas plantean una construcción disociada del concepto de lo viril, encarnándose en un cuerpo que performa más allá de los límites de la representación tradicional. [...] los trabajos de Vargas hilvanan tensiones en las representaciones de género, conflictos que a todas luces están atravesados también por temas de raza y clase” (Patiño 2017: 63).

Figura 70



La Tupi (2007)

Fuente: <http://curaduria-autonomia.blogspot.com/2008/01/sala-alberto-flores-galindo.html>

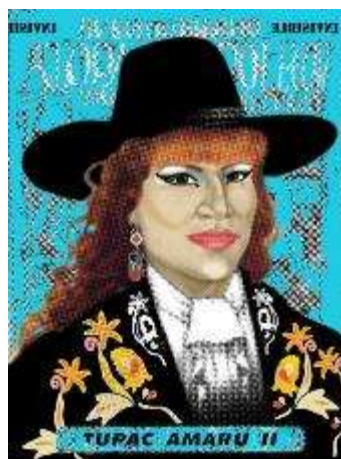
Figura 71



Túpac Marilyn-Amaru (2006)

Fuente: <https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.109434395754192/137040522993579/?type=3&theater>

Figura 72



Túpac Dina-Amaru (2006)

Fuente: <https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.109434395754192/137040516326913/?type=3&theater>

Por otro lado, también se tiene la obra *La sagrada familia I. (La Mary Tegui, la Niña Túpac, la Velasco)* (2006) (fig. 73). En este caso, a los rostros de José Carlos Mariátegui, el niño Jesús y Juan Velasco Alvarado, se les ha sobrepuesto maquillaje y joyería femenina:

Esta superposición de significantes no-normativos, la figura del héroe parece disolverse progresivamente y problematizándose más, constituyendo una nueva representación que nos acerca y aleja, a la vez, de la imagen inicial. Esto, como veremos, haría posible que cuestionemos los esquemas de lo heteronormativo y que pensemos en modelos masculinos alternativos que debatan el modelo cerrado dominante que se reconoce monolítico, sin fisuras (Patiño 2017: 65).

Figura 73



La sagrada familia I. (La Mary Tegui, la Niña Túpac, la Velasco) (2006)

Fuente:

<https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.109434395754192/109435085754123/?type=3&theater>

En estas composiciones también se ponen en evidencia los desencuentros que han tenido los partidos de izquierda –tradicionalmente asociados al progresismo– con las temáticas de género, centrándose en enaltecer a la imagen masculina en una posición de poder sobre otros géneros y transgéneros. Del mismo modo, se muestra en la obra *La Sagrada Familia II. (La San Martín, la Túpac de la Puerta, La Bolívar)* (2007) (fig. 74), la presencia de los libertadores, José de San Martín y Simón Bolívar, y a una virgen con el rostro de Túpac Amaru II y atuendo de estilo barroco colonial triangular que alude a los *apus*. A éstos también les ha añadido en sus rostros maquillaje femenino, interpretando lo femenino como una condición de fragilidad e, incluso, inferioridad; trastocando la imagen viril que se tiene colectivamente de los libertadores y, por el contrario, al colocar el rostro de Amaru sobre el de la virgen-cerro, se propone la masculinización del mayor referente del virtuosismo femenino:

Lo masculino normativo se erige entonces, en la contraposición a aquellas identidades fuera de la norma cuyas características asignadas por los estereotipos las hacen aparecer como marginales, débiles, femeninas. En el sistema de significación tradicional, masculino es vigoroso y potente, es macho y es luchador, es combativo, guerrero, fuerte. Pero a través de la operación formulada por Vargas, se transgrede la representación de Túpac Amaru, lo subvierte desde adentro, reubicándolo en un nuevo espacio, de luchador de las masculinidades periféricas. Y si es posible, reubicarlo. Ello significa entonces que lo que entendemos como norma tiene mucho de construido, y que lo social cumple un rol fundamental en su constitución (Patiño 2017: 67).

Figura 74



La Sagrada Familia II. (La San Martín, la Túpac de la Puerta, La Bolívar) (2007)

Fuente:

<https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.109434395754192/109696362394662/?type=3&theater>

De igual modo, en la pieza *Pachamama* (2009) (fig. 75), se utiliza nuevamente a Túpac Amaru II como personaje principal, esta vez representado a modo de una virgen de la leche, dándole de mamar a un niño que también está personificado como el caudillo. En esta obra se posiciona a la figura masculina en dos actividades enteramente ligadas a la condición femenina: la maternidad y la crianza de los hijos. Ésta es probablemente la imagen más trasgresora del conjunto, reubicando sobre una imagen icónica y sagrada que representa a la mujer virtuosa, a una personalidad asociada al vigor masculino de las luchas rebeldes, generando como resultado visual a un personaje trans que denuncia, mediante la ejecución de un acto que le resulta imposible a un hombre y obligatorio a una mujer, la presencia de una multiplicidad de subjetividades excluidas por las normas que rigen las conductas sociales y que oficialmente solo tienen dos vertientes: la conducta femenina para las mujeres y la conducta masculina para los hombres.

Las Túpac; travestidas luchan por reivindicaciones y por la representación de aquello oscurecido por el discurso imperante. Performan con su cuerpo, constituidas de significantes que las marginan del cuerpo social, ya que lo travestido denota lo abyecto, aquello que antes denominábamos como falla, que se vuelve necesaria para comprender el carácter construido del género y cómo estas representaciones rompen el sentido común instalado que persiste en legitimar lo masculino y femenino como opuestos naturales. El cuerpo de Túpac Amaru resume en sí significantes que son leídos como contradictorios. Por ejemplo, el atributo de la potencia y vigor masculino servía fundamentalmente para que, a través del cuerpo normativo, se marginara a “los otros”, que poseían un cuerpo degenerado al que había que curar y rectificar, y de esta manera lo normativo pueda encarnar al cuerpo sano de la sociedad (Zanotti 2010). Pero Las Túpac encarnan este significante de lucha, pero desde otro sentido, el de la lucha reivindicatoria por un espacio silenciado, que sin embargo, luce lleno de vida y fuerza. Si el género puede ser performado, entonces estamos ante una definición de género que va más allá del cuerpo físico y que requiere de otros puntos para poder afirmarse como verdad (Patiño 2017: 69).

Figura 75



Pachamama (2009)

Fuente:

<https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.109434395754192/109435089087456/?type=3&theater>

Cabe mencionar que como parte de la inauguración de esta exposición, el Colectivo ContraNaturas realizó una performance (fig. 76) que consistió en el ingreso de tres mujeres transgénero con trajes que lograban evocar a la indumentaria de Túpac Amaru II y que, sin embargo, tenían detalles femeninos (pantimedias, tacos, minifaldas), éstas llevaban carteles con textos homofóbicos: “Cabro sidoso”, “Cabro cholo y misio”, etc. Una de ellas cae al piso simulando su muerte y las otras la cubren con papel periódico y una bandera del Perú.

Figura 76



Performance en la exposición La falsificación de las Túpac (2009)

Fuente: https://4.bp.blogspot.com/-v7j_rCBTkBg/U89BIAMKenI/AAAAAAAAABIg/HJ939bX2WeMUBYzto8FvDz5SkiMLhyVRACPcBGAYYCw/s1600/11.jpg

[v7j_rCBTkBg/U89BIAMKenI/AAAAAAAAABIg/HJ939bX2WeMUBYzto8FvDz5SkiMLhyVRACPcBGAYYCw/s1600/11.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-v7j_rCBTkBg/U89BIAMKenI/AAAAAAAAABIg/HJ939bX2WeMUBYzto8FvDz5SkiMLhyVRACPcBGAYYCw/s1600/11.jpg)

La polémica que generó esta muestra trajo consigo la censura de algunas de sus piezas. Es interesante acotar que la censura no ha sido una práctica ajena dentro del circuito del arte peruano, no obstante, un repaso por las muestras censuradas durante los años, nos revela que hasta el momento se trataba de exposiciones con contenidos relacionados con la religiosidad o la política; el caso de *La falsificación de las Túpac* indica lo sensible que puede resultar *mellar* –a través de una obra de arte colocada en un espacio de distribución oficial– la significación tradicional de lo masculino. A esto, Javier Vargas respondió publicando, en redes, un texto en el que parafraseaba el famoso poema de Alejandro Romualdo: “Canto Coral a las Túpac Amaru / Las harán volar con dinamita. En masa, las cargarán, las arrastrarán. A golpes las llenarán de pólvora la boca. Las volarán: ¡Y no podrán matarlas! Les pondrán de cabeza sus deseos, sus dientes y gritos. Las patearán a toda furia. Luego, las sangrarán: ¡Y no podrán matarlas! Las golpearán: ¡Y no podrán matarlas!”.

En el marco del Día de la Lucha Contra la Patologización de las Identidades Trans, Vargas participa en la exposición colectiva *Kilka Trans* (2010) (fig. 77), para la cual realiza una pintura mural en la fachada del Centro Cultural El Averno que consistía en la representación de una de *Las Túpac* con maquillaje y joyería femenina. Luego, conmemorando el Día Nacional de Lucha contra la Violencia y los Crímenes de Odio Hacia LGBT participó en *AmNNesia 31/05* (2011) (fig. 78) con una acción gráfica que consistió en una marcha en el Centro de Lima en la que se usaron pancartas con la imagen de José Carlos Mariátegui, Túpac Amaru II y José María Arguedas, travestidos con elementos femeninos. Asimismo, en La Plata, Argentina, participa en una intervención urbana colectiva, *Perita y Evón* (2012) (fig. 79), en la que se pegaron afiches serigráficos en las calles con los rostros de Eva Duarte y Juan Domingo Perón intervenidos –muy a modo de *Las Túpac*–, maquillando el rostro de Juan Domingo y colocándole bigote al rostro de Evita, además se jugó con la frase que ésta usaba para referirse a los trabajadores sindicalistas, *los descamisados*, y se le representó con una camisa abierta, dejando ver sus pezones.

Figura 77



Kilka Trans (2010)

Fuente: <https://www.facebook.com/LAS.TUPAC/photos/a.157688137595484/1524533714244246/?type=3&theater>

Figura 78



AmNNesia 31/05 (2011)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/04/historia-epica.html>

Figura 79



Perita y Evón (2012)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/04/historia-epica.html>

En balance, se puede afirmar que la propuesta de los tres artistas estudiados ha intentado dar cierto soporte a la representación de la diversidad utilizando diversos recursos imaginativos: lo cotidiano, el museo y la historia. A través del trabajo formal y multidisciplinario han dado forma a su propuesta atando las corposubjetividades de las personas LGBTI a ámbitos precisos de sin/sentido.

3.4. Sexo/cuerpo/sujeto

En principio, si hiciéramos un contraste con aquello que he ido desarrollando, si resaltamos el papel de la imagen como un fetiche, y su propia historia en cada una de las propuestas estéticas estudiadas que insiste continuamente en la historia personal de cada artista, podemos ver que la finalidad de cada trabajo es establecer una ruta para pensar-hablar el cuerpo más allá de la categoría sexo. Es proporcionar recursos para construir una propia voz. Así pues, en esta sección, veremos algunos elementos que nos pueden ayudar a resaltar este aspecto en cada propuesta estética.

Por un lado, el personaje de Frau Diamanda, no pretende anular las características masculinas propias de su cuerpo, sino que más bien intenta crear un híbrido *agenérico* que pueda tomar, tanto de lo femenino como de lo masculino. La idea es replicar en toda su producción esta convergencia, con el principal objetivo de normalizar aquello que se sale del estereotipo y que hasta el momento se nos ha presentado como *antinatural*, produciendo lo que el mismo Acuña llama *cuerpos subalternos*:

Los cuerpos subalternos empiezan a interiorizar un cuestionamiento personal y colectivo transformando el ennui existencial en puro artificio corrosivo que bien puede ofender, desafiar o sexualizar la mirada de los demás. Este nuevo placer-saber configura el cuerpo más allá de las oposiciones hombre-mujer, masculino-femenino, heterosexual-homosexual, o incluso, más allá del prototipo de raza y clase como estándares sociales. Tales seres abyectos, mutantes prostéticos o agentes subversivos desarrollan una nueva arquitectura corporal pues saben, conocen y desean partiendo de una voluntad irracional de vivir en libertad dentro del caos mundano volviendo difusos los límites de lo público y lo privado y estableciendo un nuevo diálogo entre el cuerpo y la ciudad (Acuña 2014b).

Bajo esta perspectiva, por un lado, nos encontramos con performances en las que se acompaña de performers trans y mujeres interpretando personajes femeninos que se escapan del estereotipo de mujer virtuosa, y se muestran como dominatrices, agresivas, lesbianas y/o transgresoras. Por otro lado, los personajes masculinos son objetualizados, se presentan vulnerables y tienden a ser el ente pasivo de las prácticas sadomasoquistas. En la performance *Lesbodrag* (2003) (fig. 80 y fig. 81), Frau Diamanda y Drag Cher, se pasean por las calles del Centro de Lima, por momentos interactúan y posan con gestualidades sexuales, asumiendo desde un cuerpo masculino travestido de mujer, una postura lesbiana. Mientras que la performance producida por Acuña, *Sexuantes* (2012) (fig. 82 y fig. 83), un personaje masculino, con los labios maquillados, se encuentra cubierto por un enterizo de látex en espera de su sodomización, mientras que otro personaje femenino, disfrazado con lencería que evoca a un traje de monja, ingresa en la

escena con un látigo en la mano. De este modo, genera una disrupción de ambos géneros, ingresándolos en una categoría no ubicada dentro de lo establecido. También en la performance *Siamese mess* (2004) (fig. 84), dirigida por Frau Diamanda, muestra en escena a dos mujeres con lencería, máscaras y esposadas la una a la otra, exaltando un discurso lésbico. Bajo la misma línea produce una segunda performance y sesión fotográfica del mismo nombre, *Siamese mess* (2005) (fig. 85), en la que dos mujeres semidesnudas interactúan entre sí con una gestualidad afectiva, posteriormente se atan con papel film, interpretándose como las restricciones que conlleva ser homosexual en el Perú. Por el lado contrario, en la sesión fotográfica ejecutada por Acuña, *Male by Frau* (2001) (fig. 86 y fig. 87), se retrata a una serie de hombres desnudos o escasamente cubiertos con elementos que aluden al juego bondage, en los que se exhiben como un objeto³¹, de alguna manera feminizándolos, y por otro lado, la exhibición de sus músculos y de sus barbas, propios del cuerpo masculino, generan una ruptura del rol de género. Estas producciones de Acuña pretenden mostrar las restricciones a las que están sujetos los cuerpos según el binomio social hombre-mujer.

Detesto el concepto de “hombre” tan venido a menos, decimonónico, caduco. En tiempos en que percibimos una realidad fragmentada, categorías como hombre y mujer resultan ineficaces. Las conductas masculinas y femeninas –construidas teniendo en cuenta únicamente lo biológico– son puro ensayo o simulacro, imposiciones sociales ligadas a un control de poder estatal y capitalista cuya búsqueda de sujeción de los cuerpos es brutal y fascista (Acuña 2013).

Figura 80



Lesbodrag (2003)

Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153902262416913&set=a.10153902257166913&type=3&theater>

Figura 81



Lesbodrag (2003)

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153902266631913&set=a.10153902257166913&type=3&theater)

[fbid=10153902266631913&set=a.10153902257166913&type=3&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153902266631913&set=a.10153902257166913&type=3&theater)

³¹ Entendiendo que la objetualización sexual ha sido una práctica destinada históricamente a cosificar el cuerpo de la mujer.

Figura 82



Sexuantes (2012)

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151041741016913&set=a.10151041729441913&type=3&theater)

fbid=10151041741016913&set=a.10151041729441913

&type=3&theater

Figura 83



Sexuantes (2012)

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151041742051913&set=a.10151041729441913&type=3&theater)

fbid=10151041742051913&set=a.10151041729441913

&type=3&theater

Figura 84



Siamese mess (2004)

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152786683506913&set=a.10152786669526913&type=3&theater)

fbid=10152786683506913&set=a.10152786669526913

&type=3&theater

Figura 85



Siamese mess (2005)

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153328390646913&set=a.10153328370216913&type=3&theater)

fbid=10153328390646913&set=a.10153328370216913

&type=3&theater

Figura 86



Male by Frau (2001)

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150794475886913&set=a.10150773058196913&type=3&theater>

Figura 87



Male by Frau (2001)

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151053563926913&set=a.10150773058196913&type=3&theater>

Por lo tanto, existe en estas acciones una reflexión en torno al género como un código aprendido y al sexo como una conducta restringida:

El género se convierte así en el código que puede ser roto con mucha efectividad para crear una sensación de drama y estilo camp. Los roles genéricos que conocemos no son más que presunción, nada más que el ensayo de comportamientos sexuales específicos establecidos con arbitrariedad. Sin embargo, cuando se practica el rol del otro género y se hace de manera tan convincente, entonces recién se presenta la posibilidad de un problema de género real. (Acuña 2002: 27)³².

No obstante, Héctor Acuña también ha presentado propuestas en donde se ha dejado de lado el contenido erótico y se ha enfatizado en la interpretación conceptual. Es así que en la performance *El Estigma y la Mártir* (2006) (fig. 88 y fig. 89), ambos conceptos son representados por Frau Diamanda y otro performer, muy a modo de alegorías, el Estigma se casa con la Mártir, la cual lo somete y unta su cuerpo con pintura sin que se oponga resistencia. Esta escenificación aludía a los estigmas sociales y a la violencia que se impuesto sobre las personas que no encajaban en los prototipos preestablecidos durante las décadas de la violencia, y que –en vez de ser enfrentados– fueron asumidos como un castigo merecido: “Esta rinde homenaje a las víctimas de los crímenes de odio y homofobia, especialmente aquellos que fueron cometidos durante dicha guerra. La performance travesti de Acuña permite traer y practicar una memoria traumática, a través

³² Mario Cépeda y Ximena Flores. “Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima”. *Anthropia*. N° 9, pág. 27.

del retorno constante y repetitivo de dichos crímenes” (Almenara 2015: 206). Del mismo modo, también ha presentado la performance *Transversiva post andina revolucionaria* (2007) (fig. 90 y fig. 91), en la que Frau Diamanda encarna, esta vez, a una mujer de los andes con poncho y pollera, ésta lleva puesta una máscara y porta un rifle, coloca alrededor de una silla, a modo de ofrenda, hojas de coca y luego derriba la silla con el rifle. La mujer representada es la campesina que durante los años de la violencia en el Perú se vio enfrentada a los movimientos terroristas y a los grupos paramilitares, y desde de esta performance se exalta su presencia como parte de la historia reciente del país:

A través de esta performance, se muestra la labor de vigilancia y protección que desempeñaron las mujeres indígenas durante la guerra interna peruana. Representándolas, así, no desde un lugar de víctimas, sino como luchadoras, empoderando la figura de la mujer indígena que durante dicha guerra sufriera, particularmente, la violencia sexual causada por los miembros de las Fuerzas Armadas Peruanas. El que dicha acción se lleve a cabo desde el travestismo, sin embargo, permite pensar la performance más allá de lo femenino, extendiendo esta labor de vigilancia y protección a otros individuos, no sólo masculinos peruanos, sino a otros individuos en general. Esta acción, si bien representaría principalmente a una mujer, el uso de botas y el travestismo desde el cual parte, desestabiliza la noción de género para abrirse a la pluralidad, a la universalidad (Almenara 2015: 205).

Figura 88



El Estigma y la Mártir (2006)

Fuente, captura de pantalla desde:

<https://www.youtube.com/watch?v=DSw8ToSV56g>

Figura 89



El Estigma y la Mártir (2006)

Fuente, captura de pantalla desde:

<https://www.youtube.com/watch?v=DSw8ToSV56g>

Figura 90



Transversiva post andina revolucionaria (2007)

Fuente: https://scontent.flim5-4.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/543209_10151028586701913_403335940_n.jpg?_nc_cat=0&oh=0a8729e2562d9952a61484a4c6e2f5c9&oe=5C2AD0FA

Figura 91



Transversiva post andina revolucionaria (2007)

Fuente: https://scontent.flim5-4.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/600335_10151031011071913_2077176444_n.jpg?_nc_cat=0&oh=f6fa1b19e4bf5759027e1022b4c837cf&oe=5C20C1BF

Actualmente Acuña se encuentra residiendo en España, lugar en donde también se ha presentado en algunas performances interpretando a Frau Diamanda y en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla ha realizado la exposición bipersonal *El cuerpo es el sujeto* (2017), realizando su performance *Narciso: Un mito urbano*, en la cual narra el proceso que conlleva travestirse, y presentó fotografías de sus obras más representativas. Sus casi dos décadas de trabajo performático lo colocan, en la actualidad, como el mayor representante de la producción plástica posporno homosexual peruana que se vale del cuerpo como soporte, dirigiendo el contenido de su obra a desafiar los estereotipos de género heteronormativos.

En esta misma línea, podemos observar las múltiples reflexiones que Giuseppe Campuzano nos dejó como investigador en torno a escritos que abordan la problemática transgénero, y en la cual uno puede notar el papel de entender a las personas más allá del sexo como categoría. Además de su investigación realizada para la publicación *Museo Travesti del Perú* (2007) y otros pequeños textos, ha publicado *Saturday night thriller* (2013), libro en el cual acopia crónicas y ensayos que se agrupan en cuatro ejes de títulos simbólicos para las personas LGBT: *Peluquera*, *Curandera*, *Trabajadora sexual* y *Costurera*:

Nociones-oficios como injertos y variantes del trabajo artístico, las cuales señalan la precaria inserción del travesti en la vida laboral en contextos donde la patologización de la diferencia está íntimamente asociada con la imposibilidad de ciertos cuerpos de cumplir con las demandas productivas del capitalismo. Bajo la luz de estas labores

periféricas estos escritos exhiben sus operaciones subversivas de reciclaje, descentramiento y desvío (López 2013: 15).

En el capítulo *Peluquera*, Campuzano narra ficciones que giran alrededor de la violencia que la sociedad practica en contra de las travestis en el Perú, que va desde persecuciones y agresión por parte de la policía, violencia callejera, prejuicios familiares, hasta asesinatos por su condición de género: “permanezco calata, por primera vez en la camilla. Todo es blanco. Unos guantes me manosean, nunca había visto a un hombre mirándome así, como si no me hallara. Éstos llegan aún más profundo que mi último cliente: aflojan mis músculos, desordenan mis órganos, tiran casi todo. Tras la mascarilla uno dice algo que el otro escribe en su cuaderno ensangrentado” (Campuzano 2013: 29). El segundo capítulo, *Curandera*, está conformado por una serie de ensayos que tienen como tema principal explicar la necesidad de un museo travesti configurado a partir de una base sólida de fuentes y estructurado mediante un planeamiento sistematizado de actividades y políticas. Campuzano señala su interés en un espacio museal –en donde la investigación involucra no solo el escrito, sino también lo visual y plantea una interacción con un público– como un lugar en donde la investigación es dinámica, compleja y didáctica, y que, no obstante, en el Perú aún conserva la estructura tradicional de un museo decimonónico, viendo necesario replantear el concepto de museo en su contenido y planeamientos. Valiéndose de la propuesta travesti, la cual le permitió colocar a una presencia existente desde tiempos ancestrales, de la periferia al centro de la atención, dentro de una sociedad cargada de referentes heteronormativos:

Asumir la denominación 'Museo' situaba al proyecto en el contexto moderno: la ordenación del cuerpo travesti –sujeto otro, marginal al ilustrado– a partir de una clasificación artística. La post-modernidad, como desmontaje de tal modernidad, proveyó la mirada relativa: la subjetividad que posibilita a la Teoría *Queer* transformar lo marginal en centro. El museo como posibilidad de pertenecer y permanecer no marcando lo travesti como arte moderno, o como exótico fardo funerario a diseccionar, sino travistiendo la institución artística al asumir sus formas (infectándola como un retrovirus) (Campuzano 2013: 67).

Mientras que en el capítulo titulado *Trabajadora sexual*, acopia fotografías y ensayos de su labor como activista durante eventos como las marchas del Orgullo Gay y otras manifestaciones a favor de los derechos para las personas LGBT en Perú. Así mismo, contiene ensayos que narran, apoyándose en fuentes documentales, la historia de la represión de las identidades transgénero desde la época colonial hasta su rezago más actual. Campuzano señala –a pesar de la poca información que se tiene del tema durante la época prehispánica– que antes de la llegada de los españoles a Sudamérica, la noción

de género era más amplia de lo que hoy conocemos como femenino y masculino. Y que fueron los colonizadores los que condenaron a aquellos que se encontraban fuera de este binomio, considerándolo como un vicio, por lo que: “Para los colonialistas católicos no había lugar para papeles de género alternativos” (Campuzano 2013: 131), dificultad que tampoco pudo ser superada en los tiempos republicanos. El recorrido histórico travesti en el Perú, le sirve a Campuzano para deducir la problemática actual, no solo arraigada en la sociedad heteronormativa, sino también en el mismo travesti, el cual ha llegado a perderse dentro del rechazo de él mismo hacia su masculinidad y del rechazo de la sociedad de su feminidad, acerca de lo cual Campuzano señala una importante reflexión:

Los travestis han heredado lo peor de ambos roles de género. Cuando un travesti es golpeado es percibida, por los policías o cualquiera que la esté castigando, como suficientemente hombre para golpearla con libertad. En las relaciones, depende. Algunas veces la masculinidad prevalece si se trata de trabajar para mantener a la familia o a la pareja. A veces prevalece la feminidad y los travestis son objeto de violencia y victimización por parte del propio círculo familiar (Campuzano 2013: 138).

Finalmente, en el capítulo *Costurera*, Campuzano reúne fragmentos de textos de diversos autores y fuentes, así como textos propios, con el fin de plantear –desde el ejercicio de la memoria– un futuro inclusivo para las personas transgénero, apelando al discurso decolonial, enfrentado a las lógicas y normatividades patriarcales, asumiendo la gran variedad de subjetividades, más allá de los binomios hombre-mujer y femenino-masculino que han generado una opresión histórica hacia aquellos que no encajaban en dicha estructura. Bajo esta premisa, Campuzano proclama: “No más dualismo. No un adentro y fuera del lenguaje, el ritual, la nación, el museo, sino cuerpos transgéneros, transnacionales” (Campuzano 2013: 227).

Se puede concluir que Giuseppe Campuzano ha sido el principal artífice de la sistematización de un archivo travesti en el Perú, contribuyendo a este no solo con una producción artística propia, sino –sobre todo– mediante la recopilación de información a partir de la cual realizó una vasta producción de investigaciones escritas que al día de hoy conforman el corpus más importante de la historia transgénero del país.

Este mismo desplazamiento también puede ser encontrado en la obra de Vargas, quien en la Galería Tilsa Tsuchiya del Centro Cultural de Bellas Artes, presentó su segunda exposición individual, *Chuquichinchay. Constelaciones, toposexualidades, reconstrucciones, sexoanimalidades, geolocalizaciones* (2017), en ésta el artista señala que:

Chuquichinchay es un felino fantástico, es el protector de los indios hermafroditas. ¿Y de dónde surge? Surge de un texto rescatado por Guiseppe Campuzano del cronista Juan Santa Cruz Pachacuti. Entonces, esta deidad felina, luego de investigaciones posteriores, encuentro que es, además, una constelación estelar y esta constelación es como una especie de cartografías de vínculos que buscan ser críticos con su contexto, y que son explorados por medio de dimensiones con las cuales generalmente no se asocian las prácticas de disidencia sexual. ¿Cuáles serían este tipo de exploraciones? Por ejemplo, desde la geografía, desde la arquitectura, desde la geometría sagrada, desde la sexoanimalidad. Entonces, el método de construir esta cartografía es a través de una especie de atlas que, de alguna manera, vincula de una manera desordenada, una serie de planos, una serie de objetos, una serie de fotografías que, de algún modo, están articuladas explorando la forma cómo se concibe el espacio en el mundo precolombino (Vargas 2017).

Un primer grupo de obras señalan una vinculación entre los procesos telúricos y las existencias de las personas LGBT, es así que en la pieza *Terremoto y sodomía* (2015) (fig. 92) sobrepone a un sismograma, íconos que representan el *hurin* y el *hanan* precolombinos y la constelación Chuquichinchay, el escrito que acompaña la pieza hace referencia, por un lado, a un texto de María Rostorowski en el que indica que en la época precolombina los hombres estaban divididos en hombres del *hanan*, que eran los que tenían comportamiento masculino, y los hombres del *hurin*, que tenían un comportamiento femenino. Por otro lado, cita un texto, del año 1687, en el que un padre católico indica que Dios envía un terremoto en ese año debido al mal comportamiento de *mujeres con mujeres y hombres con hombres*. Esta misma idea la reproduce en la serie fotográfica *Huayco epidemia* (2017) (fig. 93 y fig. 94), en la que retrata, en un exterior desértico, a un hombre, acicalado con maquillaje, el cual yace sobre la arena supuestamente víctima de un huayco, entendiéndose a este fenómeno natural como un castigo *divino*. Mientras que en la serie de fotografías *Para sembrar el mar de luces moribundas* (2015) (fig. 95), se retrata a sí mismo junto otro hombre, ambos tienen la mitad del cuerpo enterrado en la arena emulando su fallecimiento, sin embargo, el hecho de estar cogiéndose de las manos con una gestualidad de armonía, de algún modo, produce una reivindicación en muerte de la identidad de género que los identifica.

Otro grupo de obras de esta muestra tiene una temática que gira en torno a la memoria de las personas asesinadas por su condición de género. En el video y fotografías *Letanías doradas* (2013) (fig. 96 y fig. 97) se recrea y replantea el acribillamiento, por parte del MRTA, de los travestis que se encontraban en el bar Las Gardenias el 31 de mayo de 1989, como parte de su programa de *limpieza social*. En los audiovisuales se puede observar a un grupo de travestis orinando en el retrato de Tupac Amaru II, bebiendo alcohol y pegándose plumas sobre el cuerpo:

Lo que ocurre es una cita a un ritual propio de la masculinidad peruana: el grupo de varones que comparte una cerveza en un solo vaso haciéndola circular de mano en mano. Antes de pasar la cerveza al siguiente bebedor, la espuma que queda en el vaso debe ser tirada al piso. Y si alguno siente necesidad de orinar, en caso de que no haya un baño disponible, lo hace en la calle. Beber entre varones, mear de pie entre varones, en la calle o en espacios abiertos a la mirada pública, forma parte de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual (Preciado 2009) [...]. En "Letanías doradas", el acto de orinar exhibicionistamente no se hace en cualquier lugar. En una de las paredes de la casa en ruinas hay un afiche con el rostro de Tupac Amaru II. Se trata de una lámina escolar que actualmente forma parte de los materiales didácticos de la educación primaria en Perú y que guarda una notoria afinidad iconográfica con la imagen dellider indígena circulada masivamente... (Carvajal 2014: 57).

Figura 92



Terremoto y sodomía (2015)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2018/03/teluricas-subterranas.html>

Figura 93



Huayco epidemia (2017)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2018/03/teluricas-subterraneas.html>

Figura 94



Huayco epidemia (2017)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2018/03/teluricas-subterraneas.html>

Figura 95



Para sembrar el mar de luces moribundas (2015)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2018/03/teluricas-subterraneas.html>

Figura 96



Letanías doradas (2013)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/devociones-y-huellas.html>

Figura 97



Letanías doradas (2013)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/devociones-y-huellas.html>

Por otra parte, el protagonista del video *Letanías falladas* (2013) (fig. 98 y fig. 99) es una persona trans, a la cual se le coloca una suerte de pegamento y sobre este se le adhieren unas plumas, posteriormente se le pinta la piel de color rojo, simulando sangre, y dispone su cuerpo sobre el piso, suponiendo su muerte. Las plumas son un elemento recurrente en los videos de Vargas, ya los había usado en *Letanías doradas* (2013) y *Para sembrar el mar de luces moribundas* (2015), éstas rememoran un ritual de tortura colonial:

A la rea la subía el verdugo sobre una especie de tablado y, una vez allí, procedía a desnudarla de cintura hacia arriba. Luego procedía a embadurnarle la piel con miel. Para posteriormente irle tirando plumón de gallina que se le pegaba al cuerpo como si fuera velcro. En cada parada de la triste comitiva, un pregonero leía la sentencia, azotaba a la víctima y de una cesta sacaba un puñado de plumas y se las arrojaba a la hundida condenada. (...) la amontonada, la celestina o la adúltera, sirviendo de expansión emocional para un pueblo que disfrutaba con las hogueras de la Santa, los tormentos a los hebreos y las chanzas a los moriscos y negros (Machuca 2010)³³.

Figura 98



Letanías falladas (2013)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/devociones-y-huellas.html>

Figura 99



Letanías falladas (2013)

Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/devociones-y-huellas.html>

³³ Texto extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=SzN5EG-WFzA>

El uso de elementos que aluden a una simbología animal, también está presente en: las fotografías *La Tapada Chuquichinchay o Francisco Pro* (2017) (fig. 100), en las que se observa a una tapada limeña con máscara de felino y cuernos de cabra, posando en las calles del Centro de Lima; los ensamblajes *Las héroes del glory hole* (2015) (fig. 101), en los cuales a los rostros travestidos de Túpac Amaru II y José María Arguedas con cuernos de cabra, se les realizó una perforación en la boca, a modo de las escenas pornográficas conocidas como *glory hole*; y en la serie fotográfica *Yllu, Santo Tomás, Arguedas y Cabro* (2014) (fig. 102), en las cuales Vargas se autorretrata con el cuerpo emplumado, con alas y con un retrato de José María Arguedas en las manos. La utilización de referencias animales tiene la finalidad de enfatizar el discurso crítico en contra de los estereotipos patriarcales que descartan a las personas LGBT, puesto que:

... recuerdan, además, que no encajar en el género, en el binomio hombre/mujer, es no encajar en la especie. De modo que el contagio entre el marica y el animal produce una zona de enrarecimiento que ofrece la posibilidad de frenar, interrumpir el presupuesto de la especie humana como gramática de inteligibilidad y reconocimiento (Giorgi 2014). Y eso porta un peligro, una ocasión para la violencia y a la vez, la posibilidad de hacer irrumpir un trance donde algo inesperado pueda ocurrir (Carvajal 2014: 63).

Figura 100



La Tapada Chuquichinchay o Francisco Pro (2017)
Fuente: <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/animales-mitologicos.html>

Figura 101



Las héroes del glory hole (2015)

Fuente:

<http://javinefando.blogspot.com/2017/03/animales-mitologicos.html>

Figura 102



Yllu, Santo Tomás, Arguedas y Cabro (2014)

Fuente:

<http://javinefando.blogspot.com/2017/03/animales-mitologicos.html>

En conclusión, una vista panorámica a la producción artística de Javier Vargas Sotomayor nos muestra una preocupación inicial por las problemáticas político-sociales que luego va a reducirse a la preocupación específica acerca de la exclusión de las personas LGBT en el país, creando composiciones audiovisuales (serigrafías, ensamblajes, instalaciones, videos) que superponen sobre personajes y elementos masculinos, simbología que rememora a lo femenino. Cada una de sus piezas trasgreden y cuestionan el *statu quo* de los discursos sobre la masculinidad que se encuentran arraigados en las sociedades patriarcales, y –especialmente señalando al contexto peruano– utiliza personajes históricos que en el imaginario colectivo exaltan la virilidad, además muchos de estos personajes resultan ser, muchas veces, los íconos de la izquierda peruana, usándolos como una suerte de crítica al supuesto progresismo que defienden los manifiestos de esta posición política.

4. Reflexiones finales

Las representaciones sociales sobre la diversidad sexual en el Perú dentro del campo estético referido a las prácticas plásticas y visuales han sido parte de un proceso que refleja el surgimiento de corposubjetividades LGBTI. En primero lugar este proceso, según lo revisado, inicia desde el silenciamiento y la injuria dentro de un horizonte conformado principalmente por el discurso pastoral y su influencia en la vida social durante los siglos de la colonia. Las representaciones plásticas se concentran en trabajos dedicados a la catequética o pedagogía pastoral como las series referidas al infierno o al purgatorio. Estas prácticas se realizaban dentro de la construcción de una narrativa colonial que estigmatizaba y perseguía prácticas homoeróticas y transgeristas tal como se muestra en las crónicas y en los casos inquisitoriales.

En un segundo momento entre el fin del virreinato y el surgimiento de la república comienzan a surgir un conjunto de representaciones constituidas por crónicas y artículos en revistas como el Mercurio Peruano, las cuales irán aumentando hacia finales del siglo XIX. En ese mismo periodo aparecen acuarelas que por primera vez representan algunos personajes bajo el nombre de maricones. Básicamente, estas representaciones ponen en juego un tratamiento de las dinámicas de la masculinidad, y de manera clara no están referidas a las mujeres. Estas representaciones aún están diseñadas a partir del estigma y se extienden hasta la obra El Duque de Diez Canseco.

Posteriormente, durante la década de los sesenta en el siglo XX, surgen en la literatura, personajes cuyo carácter realista narran prácticas y deseos que otra vez reafirman una tensión en el capital masculino. En este punto ya se puede afirmar que dichas representaciones se constituyen socialmente cuando la identidad homosexual se consolida como práctica social. En este grupo se puede mencionar a Reynoso, Eielson y Vargas como quienes definen un síntoma social específico.

La sociedad peruana tendrá que esperar la década de los ochenta para poder obtener representaciones dentro del campo plástico y visual, la cual se mueve dentro de un abanico de características. Desde aquello producido por el grupo Chacacayo hasta las obras de artistas como Jaime Romero y Jaime Higa, quienes privilegian diversos aspectos del homoerotismo, introduciendo un conjunto de significantes a lo largo de su producción estética. Un aspecto importante a finales de este primer periodo es el surgimiento de Encuentro por el Arte (1999-2007), un proyecto de gestión cultural dedicado a promover

el respeto por el colectivo LGBTI y que permite generar una comunidad de sentido dentro de la ciudad de Lima.

De esta manera, a partir del año 2000 se consolidan la presencia de tres artistas, Acuña, Campuzano y Vargas, quienes elaboran una propuesta interdisciplinaria que intenta configurar un desplazamiento en la producción de las identidades. En ese punto, las representaciones ponen en juego al sujeto sexual mediante diversos formatos que nos permiten instalar dentro de lo público a las corposubjetividades homoeróticas y transgeristas.

Bibliografía

BERNEDO, Karen y David FLORES-HORA

2009 *BIOS Trabajador@s del Arte Giuseppe Campuzano CDAPC* [videgrabación]. Lima: CDAPC. Consulta: 20 de setiembre de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=FoUeAGGcM-M>

BUNTINX, Gustavo y otros

2016 *Tout est Fétichiste / Tout est Politique. Cecilia Noriega-Bozovich, entre lo real y lo simbólico*. Lima: ICPNA.

CAMPUZANO, Giuseppe

2007 *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

2009 “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”. *Bagoas*. N° 4, pp. 79-93. Consulta: 19 de setiembre de 2018.

http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v03n04art04_campuzano.pdf

2013 *Saturday night thriller*. Lima: Estruendomudo.

CASTILLO, Alejandra

2014 “La virgen barroca y las prácticas artísticas en América Latina”. *Cuestiones de Filosofía*. N° 16, pp. 89-95. Consulta: 20 de setiembre de 2018.

https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/3626/3620

ROMERO, Belén

2017 “Re-existencias travestis. Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú”. *Arte y políticas de identidad*. Vol. 16, pp. 97-122. Consulta: 20 de setiembre de 2018.

https://www.academia.edu/35718493/Re-existencias_Travestis._Una_contrahistoria_desde_la_diferencia_visual_en_Per%C3%BA_Re-existencias_travestis

ACUÑA, Héctor

2004 *Artificio: El Cuerpo del Delito - Texto de Curaduría de Exposición Fraumorphing: Experimento de Estética 2004 x Héctor Acuña*. Consulta: 14 de setiembre de 2018.

https://www.facebook.com/notes/hector-acu%C3%B1a/artificio-el-cuerpo-del-delito-texto-de-curadur%C3%ADa-de-exposici%C3%B3n-fraumorphing-exp/10153990178003304/?hc_ref=ARS8pD92Ld3_TIV9vyRe-xam64raOpS8ussukxR0FomgZnaaYiW-X87Po_rvDFu_b58

- 2013 *Hablando entre hombres*. Consulta: 14 de setiembre de 2018.
<https://serabyecto.lamula.pe/2013/07/01/hablando-entre-hombres/hectoracuna/>
- 2014a *Frau Diamanda*. Consulta: 14 de setiembre de 2018.
http://www.cronicasdeladiversidad.com/cuartaedicion/frau_diamanda.html
- 2014b *Frau Diamanda 15 Años de Lucha Subalterna*. Consulta: 12 de setiembre de 2018.
<https://serabyecto.lamula.pe/2014/05/16/frau-diamanda-15-anos-de-lucha-subalterna/hectoracuna/>
- 2015 *Entrevista con Héctor Acuña / Frau Diamanda*. Consulta: 12 de setiembre de 2018.
<https://hysteria.mx/entrevista-con-hector-acuna-frau-diamanda/>
- ALMENARA, Erika
2015 *The Language of Transvestism and the Political Limits of the National-Popular in 20th and 21st Century Latin American Cultural Production*. Tesis de doctorado en Filosofía. Michigan: University of Michigan. Consulta: 14 de setiembre de 2018.
https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/113548/almenara_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CÉPEDA, Mario y Ximena Flores
2011 “Terrorismo de género: aproximaciones al movimiento drag en Lima”. *Anthropia*. N° 9, pp. 16-27. Consulta: 14 de setiembre de 2018.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11241/11752>
- PLANAS, Enrique
2009 “Memorias de un travesti”. *El Comercio*. Lima, 26 de setiembre, p. C14.
- RAMÓN, Ricardo
2009 *Texto de Ricardo Ramón Jarne sobre Frau Diamanda: Corpus Delicti Retrospectiva 1999-2009 CCE Lima*. Consulta: 13 de setiembre de 2018.
<https://www.facebook.com/notes/hector-acu%C3%B1a/texto-de-ricardo-ram%C3%B3n-jarne-sobre-frau-diamanda-corpus-delicti-retrospectiva-19/10153967192178304/>

VILLANUEVA, Iván

2017 “Yo soy una *drag queen*, no soy cualquier loco'. Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú”. *Península*. Mérida, N° 2, Vol. 12, pp. 95-118. Consulta: 13 de setiembre de 2018.

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/61051/53859>

ACUÑA, Héctor

2005 “Las princesas caballero”. *Caretas*. Lima, 15 de setiembre de 2005. Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=638&idSTo=0&idA=16531#.W5PigM5KjiU>

ALTA TECNOLOGÍA ANDINA

2000 *Video Arte Peruano (1998 – 2000) – Selección para «Art-Video 2000»*. Consulta: 6 de setiembre de 2018.

<http://ata.org.pe/2000/06/21/video-arte-peruano-1998-2000-seleccion-para-art-video-2000/>

BICZEL, Dorota

2017 “Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el 'fracaso' de la Bienal de Lima (1997-2002)”. *Canaia*. Buenos Aires, N° 11, pp. 152-162. Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/11-pdf/Biczel%20ESP.pdf>

CARVAJAL, Fernanda

2014 “Políticas de la infección”. *Errata*. Buenos Aires, N° 12, pp. 46-67. Consulta: 9 de setiembre de 2018.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_12_desobediencias_sexuales_i/48

CIUDADANÍASX

2008 *Perú: Primera e histórica Marcha de Trabajadoras Sexuales*. Consulta: 6 de setiembre de 2018.

<http://ciudadaniasx.org/08-peru-primera-e-historica-marcha-de-trabajadoras-sexuales/>

CLAM

2007 *Arte e direitos humanos*. Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://www.clam.org.br/noticias-clam/conteudo.asp?cod=3353>

COLECTIVO CONTRANATURAS

2007 *Proyecto: VIH, arte y transformación: acciones artísticas para luchar contra la discriminación.* Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://www.calandria.org.pe/jovenesfrentealsida.net/proyectos/sistemat/PeruResumenSistematizacion.pdf>

FLORES, E. Paul

S/f *Arte y radicalidad en la lucha contra la discriminación, Las Tupis una experiencia de interferencia político-sexual.* Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://ciudadaniasx.org/wp-content/uploads/2015/02/Arte-y-radicalidad-en-la-lucha1.pdf>

FLORES, Kevin

2015 *Colectivo Aguaitones. Micro de la Democracia 1998.* Consulta: 6 de setiembre de 2018.

<http://espaciosinterdisciplinarios2015-2.blogspot.com/2015/12/referencias-de-intervenciones.html>

JAVI NEFANDO BLOGSPOT

S/f *Bio.* Consulta: 6 de setiembre de 2018.

<https://javinefando.blogspot.com/2018/03/bio.html>

MIYAGUI, Jorge

2008 *Resistencias creativas: visibilizando la disidencia.* Consulta: 7 de setiembre de 2018.

<http://curaduria-autonomia.blogspot.com/2008/01/resistencias-creativas-visibilizando-la.html>

NEFANDO, Javi

2014 *'Letanías falladas' (mostacero waminka/waminka terruka) - Javi Vargas* [videgrabación]. Consulta: 8 de setiembre de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=SzN5EG-WFzA>

PATÍÑO, Alberto

2017 "Las Túpac: un proyecto disidente". *A&D.* Lima, N° 5, pp. 62-71. Consulta: 6 de setiembre de 2018.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19634/19729>

VARGAS, Javier

2017 *Chuquichinchay. Constelaciones, toposexualidades, reconstrucciones, sexoanimalidades, geolocalizaciones* [videograbación]. Lima: Centro Cultural de Bellas Artes. Consulta: 8 de setiembre de 2018.

<https://www.facebook.com/CCENSABAP/videos/1587806864586542/>

ALVARADO, Luis (editor)

2006 *Post-ilusiones nuevas visiones: arte crítico en Lima (1980-2006)*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

BARBOZA-GUBO, Juan José y Andrew MROCZEK

2018a *Anda*. Consulta: 27 de setiembre de 2018.

<http://www.barbozagubo-mroczek.com/anda/>

2018b *Padre Patria (Fatherland)*. Consulta: 26 de setiembre de 2018.

<http://www.barbozagubo-mroczek.com/fatherlandstatement/>

BUNTINX, Gustavo y Rodrigo QUIJANO

2007 *Christian Bendayán: Un pintor de la selva (urbana)*. Lima: Christian Bendayán.

CAMPUZANO, Giuseppe

2007 *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

CASTRILLÓN, Alfonso

2003 *La generación del ochenta. Los años de la violencia*. Lima: ICPNA.

CIURLIZZA, Carlos

2016 *'Sebastián': la cinta peruana que aclama la crítica extranjera*. 25 de setiembre de 2018.

<https://elcomercio.pe/luces/cine/sebastian-cinta-peruana-aclama-critica-extranjera-195099>

DÁVILA, Yanira

2018 *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Tesis para optar por el título profesional de Licenciada en Artes Escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Consulta: 25 de setiembre de 2018.

[http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/12320/D
AVILA_HERRERA_EL%20TEATRO_DOCUMENTAL_EN_EL_PER
U.pdf?sequence=1](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/12320/D%20AVILA_HERRERA_EL%20TEATRO_DOCUMENTAL_EN_EL_PERU.pdf?sequence=1)

- LÓPEZ, Miguel
2014 *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI.
- 2016 *El dedo en la llaga: Jaime Higa 1982 – 2015*. Lima: ICPNA.
- MIRÓ QUESADA, Andrés
2014 *Andrés Miró Quesada*. Consulta: 26 de setiembre de 2018.
<http://artodyssey1.blogspot.com/2014/02/andres-miro-quesada.html>
- PERALTA, Juan
2018 *Canon. Vírgenes de la Puerta*. Consulta: 26 de setiembre de 2018.
<http://www.maclima.pe/?exposiciones=canon-virgenes-de-la-puerta>
- QUIJANO, Rodrigo
2016 *'Amateur' la primera muestra individual de Andrés Miró Quesada*. Consulta: 27 de setiembre de 2018.
<http://archivo.elcomercio.pe/amp/luces/arte/amateur-primera-muestra-individual-andres-miro-quesada-noticia-1946813>
- ROMERO, Jaime
S/f *Críticas*. Consulta: 26 de setiembre de 2018.
<http://www.jaimeromero.net/criticas.htm>
- VILLACORTA, Jorge
2007 *Edén / Babilonia*. Consulta: 26 de setiembre de 2018.
<http://bendayan.blogspot.com/2007/01/naci-en-iquitos-en-1973.html>